

٩  
وصف مصر  
الترجمة الكاملة

# وصف مصر

الآلات الموسيقية المستخدمة  
عند المصريين المحدثين

ترجمة  
زهير الشايب

تأليف  
علماء الحملة الفرنسية





٩  
وصف مصر  
الترجمة الكاملة

# وصف مصر

الآلات الموسيقية المستخدمة  
عند المصريين المحدثين

ترجمة  
زهير الشايب

تأليف  
علاء أحمله الفرنسية

مكتبة مدبولي

١٨٨٨/ ٥/ ١٥



الى  
مِصْرَ



بسم الله الرحمن الرحيم

## مقدمة

كان المأمول أن تكون هذه المقصلة بقلم مترجم الكتاب ، زوجي واستاذي المرحوم زهير الشايب ، لا قلبي ، ولكن شأت ارادة الله أن يجب المداد في القلم . وأن يتوقف النبع عن الجريان ، وايضا ، أن يترك المترجم هذا المجلد مضطوطا ليكون خاتمة ذلك الجهد المفضى في حقيقته ، الدالب في سعيه ، الصادق في غايته ، الجليل في فائدته .

لقد جاء اهتمام زهير الشايب بترجمة كتاب وصف مصر في اطار اهتمامه بكل ما يتعلق بتاريخ مصر ، وكفاح شعبها ضد القوى التي حاولت أن تسيطر على مصيره ، خاصة في تاريخه الحديث .

وفي هذا السياق قدم لنا كتاب « تطور مصر » لكارسيل كولومب الذي يقدم صورة حية لتاريخ مصر المعاصر بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ ، والذي يدرس التطور السياسي في ضوء البيئة الاقتصادية والاجتماعية لمصر المعاصرة .

كما ترجم مجموعة دراسات هامة للمؤرخ الفرنسي المستشرق أندريه ريمون ضمنها في كتابه « التاريخ الاجتماعي للقاهرة العثمانية » .

اما موقع ترجمة موسوعة وصف مصر بالذات ، فقد جاء في اطار الروح العامة التي سادت البلاد في أعقاب نكسة ١٩٦٧ من البحث والتفتيش في تاريخ مصر عن القوميات التي تؤكد صلابة الشعب المصري وصموده في وجه متحديه .

ومن هنا جاء اختياره البدء بترجمة الدولة الحديثة من الموسوعة  
فصدر المجلد الاول من الترجمة العربية في سنة ١٩٧٦ . ويتحدث عن  
المصريين المحدثين .

ثم صدر المجلد الثاني في سنة ١٩٧٨ . ويتحدث عن العرب في ديف  
« مصر وصحراواتها » . وتتألفت اجزاء الكتاب واحدا بعد الآخر تتناول من  
حياة المصريين المحدثين وتاريخهم ادق تفاصيل تلك الحياة من زواياها  
الاجتماعية والاقتصادية والفنية ... الخ .

واخيرا كان هذا المجلد ( التاسع ) ، وموضوعه : الآلات الموسيقية  
المستخدمة عند المصريين المحدثين . والذي جاء ليتم موسوعة الموسيقى  
والفناء عند المصريين . بعد ان سبقه المجلد ( الثامن ) الذي يتحدث عن  
الموسيقى والفناء في مصر الحديثة . وقبله كان المجلد ( السابع ) الذي  
يتناول بالحديث الموسيقى والفناء عند قدماء المصريين .

وجدير بالذكر ان كتاب الحملة الفرنسية لم يقتصر على حديثهم عن  
الآلات الموسيقية بل صورها الراهنة في عصر الحملة . وانما امتدت  
دراساتهم في كثير من الاحيان الى التاريخ لهذه الآلات وتتبع تطورها شكلا  
ووظيفة في العصور السابقة .

واذا كانت سلسلة العبارة ، وسلامة اللغة تمثل جانبا من روعة  
الترجمة في عمل زهير الشايب ، فان جانبا آخر اهم يتجلى في القدرة المترجم  
على تصوير روح العبارة . وشاعرية الأسلوب في النص الفرنسي ، وكذلك  
القدرة على نقل التفاصيل الدقيقة التي اتسمت بها مباحث علماء الحملة ،  
والتي أودعوها موسوعتهم الخالدة ( وصف مصر ) .

ولا غرابة في ذلك . فزهير الشايب لم يكن مجرد مترجم معترف



وانما كان قبل كل شئ اديبا ذا قلم متميز ، وعبرة سلسة ، ولفظ فصيح ، وفكر مبدع ، وهى صفات تجلت واضحة فى نتاجه اددبى سواء منه المؤلف او المترجم .

لقد اترى اديبنا المفكر الفنان ، بوطنيته الصادقة ، ولقته العربية المتمكنة ، وبكل اقتداره الفنى وثقافته ، الحياة الادبية على مدى العقدين الاخيرين بالكثير من ابداعاته القصصية . فقدم ثلاث مجموعات من القصص القصيرة وهى ( المطاردون ) ، ( الحصيد ) ، ( حكايات من عالم الحيوان ) . وجات روايته ( السماء تمطر ماء جافا ) التى تتناول وقائع الوحدة المصرية السورية وانفصالها ، من اهم الاعمال الادبية التسجيلية فى ادبنا الحديث .

وفى جميعها ظهر - الى جانب المقدرة الفنية والسيطرة على ادوات فنه - حب زهير الشايب لوطنه مصر ، ومعايشته لكل معاناة شعبها وطموحاته واحساسه بكل خلفة فى ضمير هذا الشعب ووجدانه . كانت مصر هى قضيته الوحيدة .

وكانت مصر وراء كل نبضة فرح او خلفة حزن اختلج بها قلبه . كما كانت مصر خلف كل كلمة تحركت بها شفتاه ، او جرى بها قلبه .

يقول زهير الشايب : « ان الهدف من ترجمتى هو اننى اردت ان اسهم فى ان تستعيد مصر اسمها الذى كادت ان تفقده باتخاذ اسما لا تاريخ لها ولا مضمون . وان اقدم لبلدى عملا هو من اخص خصوصياتها » .

وبذلك يتأكد التكامل في إنتاج زهير الشايب بين ما ترجم وما ألف .  
اذ جات مترجماته ومؤلفاته ترنما بحب مصر ، ودعاء باسمها ، وعملا  
للتنهوض بحاضرها ، وبراذا لاصالتها ، واستشرافا لمستقبلها الذي كان  
زهير الشايب مؤمنا به ايمانه باقة ، وبعظمة مصر ، وخلود الأهرام ،  
وفيضان النيل بلا حدود الى آخر الزمان .

وبعد .. فليس زهير الشايب من يلق به في الحديث عنه بعد رحيله  
كلمات الحزن والتأسف . لأن من قدم عطاء مثل عطاء زهير الشايب . ومن  
كان في مثل ثقائه ، وخلص سريره . ليس في حاجة الى مثل هذه الكلمات .  
لقد عاش دائما يبلل الود صفوا . وترفع عن الصفائر والأحقاد . عاش  
مثلا رائعا للانسان الشريف بمعنى الكلمة . ومن كانت هذه سيرته وتلك  
انجازاته لا يكون جديرا بالحزن .. انه جدير قبل كل شيء . بالاعجاب  
والتقدير ، ولقد نال منهما الكثير والكثير .

ولا بد في النهاية ان اوجه شكرا وعرفانا لا حد لهما لجميع اصداق  
زهير الشايب الذين اهتموا بالحفاظ على اعماله بعد رحيله .

كما اوجه شكرا لا مزيد عليه للدكتور محمد حمدي ابراهيم استاذ  
اللغات القديمة بكلية الآداب بجامعة القاهرة للجهد الكبير الذي بذله في  
ترجمة النصوص والعبارات اليونانية القديمة واللاتينية التي جات في هذا  
الكتاب .

ويستحق الدكتور عبد الحكيم محمد واخي الاستاذ بكلية  
الآداب جامعة القاهرة شكرا خاصا وتقديرا . للعناية التي اولاهها لهذا  
الكتاب . والتي ساعدت على خروجه الى النور .

لكللك اوجه الشكر الى الحاج محمد مديبولي الذي لم يدخر وسعا في

- ٩ -

سبيل نشر أعمال زهير الشايب ايماناً منه بقيمة هذه الأعمال وغرورة  
استمرارها على مسرح الثقافة المصرية المعاصرة .

عفت شريف

يناير ١٩٨٦

### زهى الشايب فى سطور :

- \* من مواليد قرية البتانون - مركز شبين الكوم - محافظة المنوفية  
سنة ١٩٣٥ .
- \* حصل على دبلوم معهد المعلمين الخاص من معهد شبين الكوم عام ١٩٥٧ .  
وليسانس الآداب من جامعة القاهرة عام ١٩٥٩ .
- \* عمل بالتدريس ثم ببعض الوظائف الحكومية . وأخيرا بالصحافة .
- \* من كتاب القصة القصيرة والرواية ، وقد شارك بقلمه فى ازدهار حركة  
القصة خلال الستينات .
- \* أسهم فى تأسيس اتحاد الكتاب . وانتخب أكثر من مرة بمجلس  
إدارته .
- \* اختير أمينا للجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .
- \* حصل على جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٧٩ فى الترجمة الى العربية  
عن ترجمته للأجزاء الأربعة الأولى من موسوعة وصف مصر .
- \* توفى فى ١٩٨٢/٥/٣ .
- \* جاءت وفاته على اثر صدمة قاسية لم يتحملها حسه المرهف بعد رحلة  
عمل فاشلة الى سلطنة عمان .

## الباب الأول

بسم الله الرحمن الرحيم  
الحمد لله الذي هدانا لهذا الذي كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله



الفصل الأول  
مَعَجِزَاتُ الْمُرْسَلِينَ





## المبحث الأول

### حول أصل وطبيعة العود ، وحول أهمية

### هذه الآلة الموسيقية عند الشرقيين

كان بوسعنا أن نقدم مبحثا بالغ الطول حول العود ، لو كان مخولا لنا أن نورد هنا كل ما ذكره المؤلفون ، الفرس والعرب ، حول الغرض المبدئي من هذه الآلة الموسيقية ، وحول موضوعه ، وأطوال الأجزاء المختلفة لجسمه الرنان ، والنسب الخاصة لكل منها والتي تقوم فيما بينها ، بعضها والبعض الآخر ، وحول طريقة تقسيم يده ( الرقبة ) ، لكي تتحدد عليها الحانات الخاصة بالانغام أو المقامات المختلفة التي ينتظمها الجدول الموسيقي لهذه الآلة ، وحول عدد أوتاره ، والمادة أو الحامة التي صنعت منها ، والنسب التي ينبغي أن تكون لهذه الأوتار ( في طولها ) بين بعضها وبين البعض الآخر ، ودرجة شد كل واحد منها ، وانقسام كل منها إلى أجزاء قاسمة وهارمونية ، وحول النغمات التي يحدثها ، وحول الصلاقة التي تبينها فيها العرب والفرس ، وتلك المقابلة التي أجروها بين الخاصية اللازمة لكل واحدة من هذه النغمات وبين الأمزجة المختلفة ، والجنسين المختلفين ( ذكر أو أنثى ) ، والأوضاع المتباينة للأشخاص الذين تتكون منهم الهيئة الاجتماعية الخ الخ . . ومع ذلك ، فبخلاف أن هذه الآلة الموسيقية قد تناولتها فيما يبدو ، بعض تعديلات جعلتها تختلف قليلا عما كانته في الماضي ، وأن علينا ألا نلقي هنا بالا إلا لبحوثنا الخاصة التي أجريناها في مصر ، فإنه قد لا يكون بمقدورنا أن نفسر كل هذه الأمور دون أن نلجأ إلى تقديم بحوث لا يتقبلها قط مجرد وصف بسيط ، ولهذا السبب فسوف نمر

مرور الكرام بفالبية هذه التفاصيل الغريبة عن الحالة الراحنة لفن الموسيقى فى مصر ، حتى نقصر اهتمامنا على تلك التفاصيل التى ترتبط بالضرورة بموضوعنا .

وعلى الرغم من أن العود يدخل فى عداد الآلات الموسيقية التى يستخدمها المصريون ، فإننا مع ذلك نجد له ، حين تقارنه بالآلات التى يستخدمونها بشكل اعتيادى مألوف ، شكلا بالغ التباين عن شكل الآلات الأخرى ، حتى ليدفعنا الأمر على الظن ، بشكل طبيعى ، بأنه لابد أن يكون للعود أصل مخالف ، لدرجة تكاد نزعم معها أنه ليس آلة شرقية على الإطلاق .

ويتمتع بعض المؤلفين العرب والفرس ، من الذين كتبوا عن الموسيقى ، وتناولوا بالحديث هذه الآلة ، أن العود قد جاسم عن الاغريق ، ويشاء فريق من هؤلاء أن يكون فيثاغورث نفسه ، الذى يصفونه بأنه مزاحم خطير لسليمان ، هو الذى تخيل هذه الآلة ، بعد اكتشافه التناغمات الموسيقية ، أما الفريق الثانى منهم فينسب ابتكاره الى افلاطون ، ويرى هؤلاء أن العود هو أكمل الآلات الموسيقية طرا ، والتى قام هذا الفيلسوف بابتكارها ، كما أنها ، أى آلة العود ، هى التى تعلق بها أكثر من غيرها من آلات الموسيقى . ويقولون ان افلاطون قد برع فى العزف عليه لدرجة أنه كان يستطيع أن يحرك قلوب ومشاعر سامعيه وفق هواه ، وأن يوحى اليهم بما يشاء من عواطف أو انفعالات مختلفة ، وحتى أنه كان قادرا - وفق مشيئته - أن يستثير أحاسيسهم أو أن يهدئ منها ، طبقا لما يقوم به من تنويعات فى طبقات طربه ( الميلودى ) ، فحين كان يعزف فى مقام ما ، على سبيل المثال ، كان يجعل سامعيه ، على الرغم منهم ، يظنون فى نعاسهم ، ثم يوقظهم بأن يبدل من النغم أو المقام ، ويضيف هؤلاء بأن أرسطو قد أمكنه - حيث كان

على دراية بهذه المقدرة . واذا شاء أن يحاول العزف بالمثل على هذه الآلة - أن يجلب الناس الى عيون سامعيه . لكنه لم يستطع أن يوقظهم . ولذلك فقد أصبح أرسطو . بعد أن اعترف بتفوق افلاطون عليه . تلميذا له .

ومن جهة أخرى فلا تنقص الشرقيين حكايات من هذا النوع . فيروى شعراؤهم ومؤرخوهم الكثير والكثير من حكايات مشابهة ، اذا ما وثقنا في صحتها . فسنجد أن أمهر الموسيقيين الفرس والعرب كانت لديهم - هم كذلك - موهبة القدرة على جلب الناس الى عيون مستمعهم . وكذا القدرة على ايقاظهم<sup>(١)</sup> . ففي مثل هذه البلدان . شديدة الحرارة . فإن الأحاسيس التي تترجمها تلك الحرارة بالغة الشدة . تغلق الرغبة على الدوام في الراحة حتى ليبدو الناس هناك ضربا من سعادة بالغة . أما أكبر قدر من السعادة يروجها الناس هناك فهي أن يكون الانسان خاليا من الهموم . بعيدا عن متاعب العمل وأن يعيش في دعة لا يفكر أو يلوى على شيء . ولهذا السبب فإن الشرقيين . ولا سيما المصريون منهم . ينظرون بتقدير كبير الى أى موسيقى حبه الطبيعة بموهبة القدرة على أن يذهب باكتئابهم . وأن يدفع بالبسمة الى شفاههم . وأن يجلب لميولهم النوم الهادئ . وأن يوقظهم في رقة بفعل مباحث فنه . وفي الوقت نفسه فليس هناك - في رأيهم - ما هو أكثر قدرة على انضاج موهبة مثل هذا الموسيقى بروعة وعظمية . كما أنه ليس هناك ما يستطيع أن يضيف قدرا أكبر من الهمة والحيوية الى غنائه سوى هارمونية العود . فالخواص الرائعة التي لنضجات هذه الآلة قد جعلت الموسيقيين العرب الضليعين يؤثرونها باعتبارها رمزا لهارمونية الطبيعة ككل . على نحو ما كان المصريون ( القدماء ) ينظرون به الى القيثارة القديمة التي اخترعها عطارد .

## الهوامش :

(١) حتى لا نسرف في ضرب الأمثلة فسنكتفي بأن نورد هنا الحكاية التالية ، المثيرة للانتباه ، والتي نقرأها في المكتبة الشرقية ، الفارابي أو الفارابي . هي الكنية التي يكنى بها أبو نصر محمد طرخاني والذي يسميه العرب عادة بجودة الفارابي ( أي الفارابي ) . أما نحن ( الأوربيون ) فنسميه فارابيوس اذ كان مستقط رأسه مدينة تسمى فاراب وهي نفسها مدينة أوتوار .

وقد ذاع صيت هذا العالم باعتباره فريد عصره وزعيم للاسفة زمانه . وكان يشار اليه باسم المعلم الثاني ، وقد نهل منه ابن سينا كل علمه .

وقد مر الفارابي في طريق عودته من الحج الى مكة بسوريا حيث كان يحكم عندئذ سيف الدولة ، سلطان بيت آل حمدان في عهد الخليفة العباسي الثالث والمشرين بعد المائة . وعندهما وصل الى بلاط هذا الأمير الذي يمثل ساحة مبارزة دائمة بين رجالات الأدب ، وجد نفسه مجهولا من جمهور المبارزة الأدبية التي تقوم أمامه ، فظل واقفا حتى أشار اليه سيف الدولة بأن يجلس ، وعندئذ سأله الفارابي عن المكان الذي يريد منه الجلوس فيه ، فاجابه الأمير بأن بمقدوره أن يجلس في أي مكان يراه أكثر ملاءمة له ، فتوجه هذا العالم غير المعروف ( ممن حوله ) وبدون أن يتوجه باستفسار آخر ، ليجلس على طرف الأريكة التي كان الأمير جالسا عليها ، واذا فوجئ الأمير بجسارة هذا الغريب قال بلفته ( العربية ) لواحد من رجاله : ماذا هذا التركي قد بلفت به القصة هذا الحد ، فاذهب اليه لتؤذبه ، وأطلب اليه في الوقت نفسه مفاددة مكانه ، وحين سمع الفارابي منه هذا القول قال للأمير : حنانك ، فمن يسوس الناس بمثل رقتك ، يجعل نفسه عرضة للنم . فقال له الأمير ، وقد أدهشه أن يسمح مثل هذه العبارة : أتعرف لفتنا ؟ فرد عليه الفارابي ، نعم ، وأعرف لفات كثيرة غيرها ، ثم دخل على الفور في المبارزة مع العلماء المتجمعين ، وسرعان ما ألزمهم جميعا الصمت ، فأصبحوا مجرد منصتين ، يتعلمون منه أشياء كثيرة لم يسمعوا عنها من قبل .

وحين انتهت هذه المبارزة الأدبية أسبغ عليه سيف الدولة الكثير من التكريم واستبقاه الى جانبه ، وبينما كان الموسيقيون الذين استمتعناهم سيف الدولة يفتون اندس الفارابي بينهم مشاركا اياهم يعود كان يمسك به بيده ، وحظي باعجاب الأمير فسأله ما ان كانت لديه مقطوعات موسيقية

من وضعه . وعندئذ أخرج قطعة وزع أجزاءها على الموسيقيين . واذ واصل مساندة أصواتهم بعوده فقد أشاع بين الحاضرين جميعا جوا من المرح حتى أنهم أخذوا يضحكون بملء أشداقهم . وبعد ذلك ، فحين أمر بفناء مقطوعته أخرى من مقطوعاته فقد جعل الجميع ينخروا في البكاء . وفي النهاية غير من المقام فجلب النوم اللذيذ إلى عيون كل الموجودين . وقد ابتهج سيف الدولة بموسيقى الفارابي وسر من علمه وأبدى رغبته في أن يظل هذا العالم على الدوام في صحبته . لكن هذا الفيلسوف الكبير ، الذي كاذ بالنع الزهد في كل أمور الدنيا شاء أن يترك البلاط ليتخذ طريق العودة إلى بلده . فاتخذ طريقه وسط الأراضي السورية . لكن لصوصا هاجموه ، واذ كان يعرف جيدا كيف يجذب القوس ، فقد شرع يدافع عن نفسه . لكن سهما من قطاع الطريق أصابه بجرح بالغ فسقط جثة هامدة .

ويحكى كذلك عن هذا الرجل العظيم أنه كان يوما في صحبة صاحب ابن عباد . فأخذ المود من يد أحد الموسيقيين . واذ عزف بالطرق الثلاثة التي تحدثنا عنها من قبل . وعندما بلغت الطريقة الثالثة النوم في عيون الحاضرين . فقد كتب على عنق المود الذي استخدمه : مر الفارابي فانقشعت الأحزان . وعندما قرأ الصاحب ، ذات يوم ، مصادفة هذه الكلمات ، فقد ظل بقية حياته في حالة كدر لأنه لم يتعرف إليه . ذلك أن الفارابي كان قد انصرف دون أن يتفوه بكلمة . وبدون أن يعطي أحدا الفرصة كي يعرفه .

## المبحث الثانى

### عن اسم العود

لا يمكن اعتبار كلمة عود : اسم علم على الاطلاق ، هى بهذا المعنى قليلة الورد فى اللغة العربية . وكلمة عود<sup>(١)</sup> تعنى كل أصناف الخشب على الاطلاق ، حين يشار الى آلة أو أداة ما . أما باعتبار الكلمة اسما لآلة موسيقية فقد انتقلت الى لغات كثيرة ، وتناولها التحريف فى كثير أو فى قليل بحيث قد بات من العسير أن نتعرف عليها . فحين خلط الأتراك بين الاسم وأداة المعرفة فى كلمة واحدة ( العود ) فقد حرفوا هجاءها فكتبوها ولفظوها لوطلة . أما الاسبان الذين اخذوا هذه الكلمة ، طبقا لكل الشواهد ، عن عرب الشرق ، بشكل مباشر ، فقد حرفوا من لفظها وهجائها على نحو طفيف فجعلوها لاودو Laoudo ، أما الايطاليون فقد كتبوا هذه الكلمة لوتو Leuto ثم لفظوها ليوتو Lebuto ثم كتبوها فيما بعد Luto ليلفظوها من ثم Liuto . ومن هنا ، دون جدال ، أو من تلك المعرفة بالعود التى اكتسبها الفرنسيون ، فى الشرق ، فى زمن الحروب الصليبية جاءت الى فرنسا كلمة لوت Luth وهى اسم أطلق على نوع من الآلات الموسيقية ، أدى بدوره الى ظهور الجيتار الألمانى .

وقد أكد لنا أحد الشرقيين ، من المتبحرين فى العلم ، أن العود الأصل كان ذا حجم أكبر بكثير من تلك الآلة الموسيقية التى تحمل اليوم هذا الاسم . وفى الوقت نفسه فبحيث كان حجمه باعثا على الضيق وعلى ارهاق حامله ، فقد أحلوا مكانه الآلة التى نعرفها اليوم حين نشير اليها باسم التصغير عود كويطرة أو كويتره ، والذي يعنى العود أو الجيتار الصغير .

### الهوامش :

(١) من كلمة عود جاءت كلمة عواد ، وتعنى الاسم الذى يشار به الى من يحترف العزف على العود .

### المبحث الثالث

عن شكل العود بصفة عامة ، وعن

الأجزاء التي يتكون منها

الآلة الموسيقية التي نحن بصدد الحديث عنها . والتي رسمت في لوحات العولة الحديثة ، المجلد الثاني ، اللوحة AA الشكل رقم (١)(١) . تمثل في واقع الأمر شكلاً من أشكال الجيتار . لا نجد للمقارنة به ، شكلاً أفضل من نصف ثمرة كمثرى أو شمامسة سطحت قليلاً عند أسفلها .

ولكى نجعل الشكل الذى نقله عنها أكثر وضوحاً فنسنتظر اليه فى البداية من وجوهه المختلفة ، ثم فى أجزائه المتفرقة ( كل على حدة ) . ونحن نتصلى بالفرج لهذه الأشياء فنستطع أنفسنا من الدخول فى التفاصيل للنسها ، حين نتصلى لبقية الآلات الوترية ، ما لم تك هناك ملاحظة جديدة ينبغى تقديمها .

الوجه الأمامى للعود A هو الوجه أو الجانب الذى يوجد به مشد التنائم ، وهو مسطح ويسمى بالعربية وجه . أما الجانب الخلفى B أى الجزء المقابل للجانب السابق فمقرب أو مقبب ، فيما عدا الملوئ حيث هو مسطح . ويطلق على هذا الجانب الخلفى فى مجمله فى العربية اسم ظهر ، ويسمى الجزء من الظهر المكون للجسم الرنان ، أى ذلك الجزء المحصور بين d و d قصعة ، وهى كلمة تشير إلى شيء أجوف ومحدود . وتسمى يد العود بالرقبة ، أما مركز الأوتاد S فيسمى بالعربية انف ، كذلك يسمى الملوئ D بالجبجج ، فى حين يسمى الجزء المجوف من الملوئ E واللى تدخل فيه الأوتاد بالمسترة ، أما الأوتاد نفسها ه فتسمى

مصافير<sup>(٢)</sup> وتسمى ثقب المصافير بالحروق<sup>(٣)</sup> أما الجبال P فهي الأوتار<sup>(٤)</sup> . وتسمى رافعة الأوتار أو المشط بالفرس وهي تقابل وتتفق مع كلمة شيفاليه Chevalet عندنا ، وهو الاسم الذي نطلقه على تلك القطعة الصغيرة من الخشب . والتي توضع رأسيا فوق آلاتنا الموسيقية . ويطلق على قطعة الجلد H . المصبوغة باللون الأخضر والمصقة فوق مشد التنغم وتحت الأوتار والتي تمتد منبسطة من الفرس الى ما تحت النافذة الصوتية الكبيرة اسم رقعة . أما هذه النافذة الصوتية الكبيرة O فتسمى شمس<sup>(٥)</sup> في حين تسمى النافذتان الصوتيتان الصغيرتان nn والموجودتان تحت الشمس الكبيرة . بالقرب من الزوايا للرقعة بالشمسيات<sup>(٦)</sup> . أما الجوانب المكونة للقصعة فيطلق عليها اسم باوات<sup>(٧)</sup> . وفي النهاية فانهم يطلقون على ريشة العزف P اسم رُحمة<sup>(٨)</sup> ان كانت هذه عبارة عن رقاقة من خشب . أو ريشة النسر . اذا كانت حقيقة ريشة نسر .



### الهوامش :

(١) مجموعة الآنية والآنث والآلات . وتغطي اللوحة AA الفصول السبعة من الباب الأول من هذا المجلد . أما اللوحة BB فتغطي الفصول الستة الأخيرة . في حين تغطي اللوحة CC الأبواب الثاني والثالث والرابع . ملاحظة : مقياس الرسم الخاص بالآلات يبلغ بصفة عامة ثلث الأصل . أما التفاصيل فقد أوردناها بالحجم الطبيعي .

(٢) هذه الكلمة هي جمع لكلمة عصفور . ولا تطلق الا على الأوتاد التي تتخذ شكل قرص مسطح على هيئة زرار . أما الأنواع الأخرى من الأوتاد . مثال تلك التي لها شكل البيزر ( مطرقة ذات رأسين ) فتسمى أوتاد والمفرد وده . أما تلك التي لها شكل هرمي فيطلق عليها اسم ملاوى . (٣) جمع كلمة خرق بمعنى ثقب . انظر شكل C .

(٤) أوتار والمفرد وتر . وهي تقابل كلمة Corde عندنا . ولا تسمى بهذا الاسم سوى الأوتار المصنوعة من معى الحيوان . أما تلك المصنوعة من النحاس الأصفر فتسمى : سلك أو تل ، وإن يكن المصريون لا يلجئون اليها لظ في صنع الآلات الموسيقية التي يستخدمونها . بحيث لا نراها الا في الآلات التي يعزف عليها الأتراك واليونانيون واليهود . الذين يقطنون مصر .

(٥) مأخوذة من كلمة شمس ، وهي كلمة محرفة .

(٦) وهذه الكلمة أيضا مشتقة من كلمة شمس ، وتقابل كلمة Solaire عندنا .

(٧) والمفرد بارة ( وهي وحدة العملة المصرية زمن العثمانيين ) .

(٨) انظر اللوحة AA الشكل ٣ .

### البحث الرابع

الحامات التي تصنع منها الأجزاء السابقة ، وشكل  
كل جزء منها ، ووضعه ، ونسبته الى غيره من  
الأجزاء . ووظيفته - غلاف الآلة

تصنع البنجاءك D من خشب الجوز . وهي مقلوبة الى الخلف ،  
وتشكل مع المنق C زاوية تبلغ ٥٠ درجة . أما الجانب E فمخوف في كل  
اتساعه . ويبلغ سمك الأجزاء الجانبية نحو ٦ مم . وينقسم هذا السمك في  
كل طول هذه الأجزاء الجانبية الى قسمين عند منتصفه بفعل شبكة من خشب  
القيقب المصقول . مقلقة . ويبلغ عرضها ملليمتر واحد (١) . أما الوجهان  
الجانبيان X فيتكون كل منهما من جزئين : أحدهما وهو الأكبر عرضا .  
يبلغ عرضه من ناحية الأنف ١٦ مم . ويبلغ هذا العرض عند قمة  
المنجاءك ١١ مم فقط . أما الجزء الآخر فيشكل اطارا يحيط بكل الجزء  
السابق . بكامل طول البنجاءك . ولا يزيد عرضه عن ٧ مم . وينقسم هذا  
الجزء بدوره الى قسمين بفعل شبكة من الخشب . تمتد بكامل طوله . وهي  
مقلقة . وتماثل في سمكها تلك الشبكة التي سبق أن أشرنا اليها (٢) . وعند  
وسط الوجه الجانبية X نجد الأربعة عشر ثقباً . والتي يبعد كل ثقب  
منها عن الآخر بمسافة ١٤ مم . والتي يمر من خلالها الأربعة عشر وتدا  
والتي تحمل الأرقام من ١ الى ١٤ . والتي تتركب عليها الأوتار (٣) وتغطي  
لوحة صغيرة من العاج . وهي التي لا نرى سوى سمكها في الشكل ٧ كل  
طول المدرك ( اطراف الأوتار ) . وكما هو الحال بالنسبة للمدرك . فإن عرض  
هذه اللوحة يبلغ ٢٩ مم . في حين يبلغ ارتفاعها ٢٣ مم . وينقسم امتداد  
الوجه فيما تحت البنجاءك الى رقع صغيرة . فهناك أولاً رقتان طوليتان  
تتكونان بفعل احاطة الجانبين اللذين تحدثنا عنهما من قبل . واللذين يبلغ

عرضهما بالمثل ٧ ملليمترات . ثم مع الاتجاه نحو مركز الوجه ٧ ، وقريبا من الشبكتين السابقتين مباشرة . وعلى كل جانب . يوجد شريط من خشب Sainte-Lucie يصل عرضه الى ٦ مم فوق البنجاك D . و٤ مم عند الاقتراب من نهاية الأخير . وقريبا من كل واحد من هذين الشريطين أو الزفتين . مع الاتجاه دائما نحو المركز . توجد شبكة من العاج يزيد عرضها قليلا عن الملليمتر . ويتلو هاتين الرقعتين شريطان من خشب الأكاجية الأبيض . أحدهما على جانب . وثانيهما على الجانب الآخر . وعرضهما غير متساو إذ يبلغ عرض أحدهما نحو ١٠ ملليمترات . في حين يبلغ عرض الآخر ٧ مم . ومع ذلك فإن هذا الطول . و هذا وذلك من الشريطين يبدأ في التناقص تدريجيا . وبشكل غير ملموس حتى لا يزيد بعد على ملليمترين . ثم يعقب هذين الشريطين كذلك شبكتان صغيرتان من خشب الليمون يبلغ عرضهما ملليمترا واحدا . وأخيرا . فعند الوسط تماما توجد شبكة من خشب سانت لوسي عرضها مساو لعرض الشبكتين أو الشريطين السابقين . وتؤدي كل هذه الشبكات أو الشرائط الى قطعة صغيرة من خشب الأكاجية الأحمر . يبلغ سمكها نحو ملليمترين . وتوجد مباشرة تحت لوحة العاج .

أما الأوتاد \* (٤) فهي من خشب الزعرور . ويبلغ عددها أربع عشرة . كما سبق أن أوضحنا . ويخترق كل واحد منها ثقب نفذ في سمك ذيله\* (٥) ليصر الوتر من خلاله .

وأما العنق ( أو اليد ) . فمسطح عند أعلاه أو عند مقدمته ويتحجب في أسفله أو في الخلف . ويتكون وجهه العلوي من قطع متصلة ومغلقة . ووسطه (٦) عبارة عن فصل كبير من العاج يبلغ طوله ١٦٠ مم ويبلغ عرضه من أسفل ٣٦ مم . ثم يأخذ هذا العرض في التناقص تدريجيا مع الارتفاع حتى لا يعود يبلغ أكثر من ٢٨ مم . ويحاط هذا الفصل العاجي بإطار صغير

من خشب سانت لوسى . كما يحاط هذا الاطار بدوره بشبكة من العاج .  
وتغطى خافتا العنق ، وكذا الجزء الواقع مباشرة تحت الانف بشرطين من  
خشب سانت لوسى . وفى اسفل النصل الكبير المصنوع من العاج توجد  
قطعة من خشب الاكاجة تشكل متوازى مستطيلات عرضه ٤٥ مم وبارتفاع  
قدره ١٤ مم . تحوطه شبكة من العاج هى بمثابة اطار له . وبعبءا عن  
ذلك ، الى اسفل . توجد شريحة صغيرة من خشب الأبنوس تمتد ٥٢ مم  
فوق امتداد العنق . اما ارتفاع هذه الشريحة فيبلغ ٧ ملليمترات . واسفل  
ذلك نجد شريطا من خشب سانت لوسى عرضه ٣ ملليمترات . وكل واحد  
من وجهى العنق فى نفس مستوى الفرس . اما اسفل العنق فمصنوع من  
خشب الصندل . وهو ينقسم الى ثلاث عشرة رقعة . بفعل اثني عشر خيطا  
من خشب الليمون تمتد بكل طول هذا الجزء من الآلة الموسيقية . ويرجع أن  
هناك جزءا من العنق لا نراه قط لأنه يدخل او يندمج فى جسم الآلة .  
وهذا الجزء الذى يبلغ ارتفاعه بالضرورة ٤٥ مم على الأقل . يشكل بلا جدال  
نوعا من ردف او تلة تلتصق عليها الصلوع عند أطرافها .

اما الانف S فمن العاج ، حزت بها سبعة أزواج من نتوء صغيرة ،  
تبنت فيها الأربعة عشر وترا ، متزاوجة ( اثنتين اثنتين ) لتحول بين كل منها  
وبين أن تتزحزح من اتجاهها الخاص بها .

اما مشد التناغم A فهو قطعة واحدة من خشب الصنوبر ، ناعمة  
وملباء بالقدر الكافى ، ولكنها غير مطلية بأى طلاء . وتمتد لنحو ١٨ مم  
فوق العنق .

واما الشمسيات 0,0,0 فدائرية ، ويسدها بشكل تام سمك مشد  
التناغم . ويبلغ قطر الشمسة الكبيرة 0 ١٠٨ مم ، اما قطر الشمسيتين  
الصغيرتين ٥,٥ فلا يتجاوز ٣٢ مم .

والرقعة (٧) هي قطعة الجلد الأخضر اللون . والتي تلتصق فوق مشد التنانيم ، والتي تشغل من هذه المشدة مسافة ١٥٨ مم ارتفاعا بـ ١٠٤ مم عرضا ، يبدأ من الفرس .

وزوايا أعلى الرقعة مبتوة ومضبوطة من كل جوانبها على شكل اسنان ذئب . وقرىبا من الفرس . تجاه الفراغ الذي يفصل بين كل زوجين من الأوتار نرى فوق الرقعة تقبا أو نافذة صوتية صغيرة ( شمة ) مثقوبة كلية في سمك مشد التنانيم . وحيث تشكل الأزواج السبعة من الأوتار ست لاصلات ( فراغات ) فيترتب على ذلك وجود ست شمسات صغيرة (٨) في هذا المكان .

وتصنع الفرس G من خشب الجوز . وتكاد تشبه فرس الجيتار عندنا ، وتغترفها سبعة أزواج ( ١٤ ) من الثقوب ، تمر من خلالها الأوتار ليتم ربطها .

كما تصنع الأوتار F من ممى الحيوان ، وهي تختلف فيما بينها قليلا في درجة السمك ، تبعا للنفقات المتباينة التي ينبغي أن تصدر عنها ، وهو تربط بالأوتاد وبالفرس على شاكلة أوتار الجيتار عندنا .

أما الجزء المحطب من الجسم الرنان أو ما يسمى بالقصعة فيتكون من واحد وعشرين ضلعا من خشب القيقب . يفصل بينها عشرون شريطا من خشب سانت لوسى . وفوق الضلعين الأخيرين - وهما أصغر الضلوع - تنهض مشدة التنانيم (٩) .

ولاخفاء اتصال مشدة التنانيم بحواف القصعة ، أى بالجزء المحطب من الجسم الرنان ، أو ربما للحيلولة دون أن تنفرط أو تنفكك مشدة التنانيم فقد طليت كل جوانبها بشريط أزرق من القطن عرضه ١٤ مم ، لصق نصفه

فوق القصعة بينما التصق نصفه الآخر بالمشند نفسها (١٠) .

وفي الجزء السفلي من القصعة ، والذي تنتهي عنده الأضلاع متجمعة ، توجد حلية من خشب الليمون ، تغطي من هذه الناحية طرف الأضلاع وتعلو نحو ٨١ سم فوق ارتفاع الضلع الأول بالقرب من نقطة التناغم من ناحية اليمين وناحية الشمال على حد سواء . وتغطي هذه الحلية في جزء منها بحلقة أخرى من خشب سانت لوسى ، التي تمتد هي الأخرى متجاوزة امتداد الحلية الأولى بنحو ٥٤ سم بارتفاع هذه الأضلاع نفسها (١١) ، وإذا تأتى هذه الحلية لتكون في وضع متساو مع المشطة فإنها تكون نتيجة لذلك مشطاة ، بدورها ، بشرائط من القطن الأزرق ، ويبدو أن هذه الأشياء تستخدم فقط بغرض تثبيت الأضلاع ، ولكي تزيد من متانة الجزء الذي تحمل عليه الآلة ، عندما توضع في وضع الوقوف .

وإذا ما خططنا خطا موازيا لمشد العود بدءا من الطرف X من البنجاك تجاه أسفل الآلة على شكل Q فسنجد أن طوله يبلغ ٧٢٦ سم ارتفاعا ، فإذا ما قسنا امتداده بدءا من الأنف S حتى نقطة Q في خط مستقيم فإن طول الآلة في هذا البعد لن يتجاوز ٦٧٧ سم ، مما يعطينا ٢٩ سم ، فرقا بين الجزء الأكبر ارتفاعا من البنجاك وبين الأنف .

ويبلغ طول العنق من المساحية F ٢٢٤ سم ، في حين يبلغ طوله بالقرب من الأنف ٤٩ سم ، أما عرضه بالقرب من الجسم الرنان ، في امتداد المشند L فيبلغ ٦٥ سم .

كما يبلغ صندوق الجسم الرنان في أكبر عمق له ١٦٢ سم .

أما مشيد التناغم في الامتداد المصور بين النقطة Q والامتداد L فيصل إلى ٤٣٣ سم ، أما أقصى اتساع لها ، أى على مسافة ١٣٥ سم من

النقطة D فيبلغ ٢٥٠ مم ، ويبلغ هذا الاتساع عند منتصف ارتفاعها ٣٣٩ مم ، أما عند ثلاثة أرباع ارتفاعها ، قريبا من جانب العنق ، فلا يزيد هذا الاتساع عن ٧٠ مم .

ويمتد الأنف بعرض يبلغ ٤٧ مم .

ويبلغ عرض البنجاء ، مقيسا بالقرب من الأنف ، ٤٦ مم ، ولا يبلغ طوله عند طرفه ، في نفس البعد ، سوى ٢٨ مم .

ويأخذ عرض العود في التناقص على الدوام في اتجاهي العرض والعمق ابتداء من مسافة الـ ١٣٥ مم من نقطة D حتى الطرف الأكثر ارتفاعا من البنجاء ، كذلك فإنه يتناقص في هذين الاتجاهين في مدى الـ ١٣٥ مم مع الاقتراب من النقطة D . ومع ذلك فإن هذا التناقص ، ورغم أنه أكثر انحدارا وأقل مدى عنه إذا ما اتجهنا نحو الطرف الآخر ، سواء بسبب من قلة الاتساع الذي يتبقى ، أو لأن منحني الآلة وهو يتسع تدريجيا ينتهي به الأمر بأن يتحول الى خط يكاد يكون مستقيما .

والآن ، قد انتهينا من تقديم أبعاد شمسات الرقعة ، فلا يتبقى علينا إلا أن نصف الريشة P ، تلك التي لم نذكرها بكلمة واحدة حتى الآن .

تصنع ريشة المزف ، والتي تسمى بالعربية زخمة (١٢) أو ريشة النسر من فصل صغير من رقاقة خشب أو من ريشة نسر . وحين يتخذها العازف من ريشة نسر ، فلا بد أن يقطع منها الجزء الجاف الذي يوجد في أعلى القصبة بطول ٨١ مم ، كذلك تنزع عنها كل المادة الاسفنجية ، وتكشط جيدا بواسطة مدية أو محفارة ، ثم تصنّب وتدور من عند طرفها ، وفي النهاية لا يترك فيها شيء يمكنه أن يخدش الأوتار أو يعلق بها مما يؤدي توقيع من يقوم بالمزف على هذه الآلة الموسيقية .

ويصنع غلاف العود بقدر من العناية يستحق منا فيه أن نتوقف عنده (١٤) ، فشكله عند الغلاف يقببه تمام القبة شكل الآلة نفسها ، وهو مصنوع من خشب الصنوبر مغطى بجلد من الحور مصبوغ باللون الأحمر ، ومبطن من داخله بورق مصبوغ بطريقة بدائية خضسة باللون الأحمر كذلك ، ويتشكل الجزء الخشب من الخارج ، المجوف من الداخل  $\delta$  ، والمعد لاحتواء ظهر الجسم الرنان من اضلاع متجمعة ، وتلتصق هذه الاضلاع وتلتحم ببعضها البعض على نحو طيب حتى أننا لا نلمح أدنى أثر لها من خلال الجلد الذي يكسوها . وكل الجزء المجوف من الغلاف ثابت ، أما الجزء المسطح والمعد لاحتواء مقبسة الآلة فينقسم الى ثلاث قطع احدها من فقط وهي A ثابتة ، وهي كذلك القطعة السفلية والتي ترتفع حتى ٢٧ مم أسفل الشمسبات الصغيرة ، أما القطعتان الأخرى فيمتحركتان ، وأولاهما C تتصل بالأولى بفعل مفصلتين صغيرتين ، يمكن عن طريقهما قلبها أو فتحها حسب الحاجة ، وهي تكسو الآلة ، أسفل الشمسبات الصغيرة ٥٥ بنحو ٢٧ مم ، وحتى ارتفاع مقبسة البنجاك ، ذلك أنها بعد أن تضيق حتى تأخذ شكل العنق تعود لتستعرض من جديد عند النقطة d ، لتغطي الجزء من الغلاف الذي يضم البنجاك ، ولابد أن تكون سمعتها كبيرة لحد يكفي لأن يستوعب ، ليس فقط هذا البنجاك ، بل والصافير ، التي تبرز بنحو ٢٧ مم الى الخارج ، على النحو الذي نراها عليه في الشكل ٢ . أما السداة  $\beta$  فلها حواف نائفة ، بزاوية مستقيمة عند x كما ترتفع بمقدار ١٥ مم ، وتغطي عند انقلابها القسم المقعر من الجزء المجوف والثابت  $\delta$  الذي يضم البنجاك . وتنتهي الحافة السابقة بالوجه  $\gamma$  ذلك الذي يوجد بواسطة مزاج له زغبره يدخل في بداية اللسان  $\epsilon$  عند طرف الجزء d عندما يناد رفع الجزء C - بعد أن تكون قد أفلتت البهافة  $\epsilon$  - لنسندته عند d على حده السداة نفسها .



---

الهوامش :

- (١) أنظر شكل ٢ .
- (٢) أنظر الشكل ١ الوجه × .
- (٣) أنظر الشكل رقم ٢ حيث رقت المصافير طبقا لترتيب الأوتار وترتيب النغمات في الائتلاف النغمي .
- (٤) أنظر الشكلين ١ . ٢ .
- (٥) اضطررنا لتقديم هذه الملاحظة إذ أننا بمسـه ذلك سنتحدث عن بعض الآلات الموسيقية التي تصنع مصافيرها على نحو مغاير وتربط أوتارها بطريقة مختلفة .
- (٦) أنظر الشكل ١ .
- (٧) تصنع هذه الورقة من قطعة جلد مأخوذة من أسفل بطن السمكة المسماة بالمريجة ييلاني
- (٨) أنظر الشكل ١ .
- (٩) شرحه .
- (١٠) شرحه .
- (١١) شرحه .
- (١٢) أنظر اللوحة ٨٨ الشكل ٣ .
- (١٣) أنظر الشكل ٤ .

### المبحث الخامس عن الائتلاف النغمي في العود وعن ضبط نغماته . وعن نظمه الموسيقى

سوف يكون الأمر بالمثل عسيرا . طويلا ومرهقا . لو أننا حاولنا تفسير الوضع الفريد الذى تأخذه أوتار الصود . وكذا توضيح ترتيب النغمات التى تكون ائتلافه النغمي . دون أن نستعين بصورة تجعل من هذا كله أمورا محسوسة تدركها العين . ولهذا السبب . فقد طمنا أنه قد كان من الاوفق أن نقدم هنا رسما للبنجاك وللاوتار بالإضافة الى اشارة للنغمات التى تحدثها .

أما الأرقام التى وضعناها بين المصافير . والاشارات الموسيقية الواقعة قبالتها على جانبي البنجاك فتدل في الوقت نفسه على وضع الأوتار المربوطة الى المصافير والترتيب الذى تشغله فى التآلف النغمي لآلة الصود وكذا الأنغام التى يأتى بها كل واحد من هذه الأوتار . وحتى نمكن القارىء من تصور ميكانيزمات التآلف النغمي بشكل أكثر وضوحا فقد اطلنا خطوط الأوتار عن طريق خطوط أخرى من النقط . وفى نهاية هذه الخطوط . كررنا مرة أخرى الرقم الموافق للترتيب الذى تشغله النغمة التى يحدثها الوتر والتى عبرنا عنها بنوطة أو اشارة التآلف التى ترى أسفل البنجاك . وبهذه الطريقة فإن العين تستطيع أن تسترشد بهذا الرسم فى تتبع الأمر بدءا من المكان الذى يربط فيه الوتر بالمصفورة . حتى الأنف التى يتخذ عنده الوتر الوضع المخصص له . حتى تصل الى اشارة النغمة التى يحدثها الوتر .

ويمثل الشكل التالى البنجاك بأوتاره . مصحوبا بالنوتات أو الاشارات الموسيقية المرتبطة بالأوتار . وبالنغمات التى تحدثها هذه

الأوتار . والتي يتكون منها - أى من هذه النغمات - التألف النغمى لآلة العود . أما الأرقام التي نجدتها بين الإشارات الموسيقية والمصافير فتدل على الترتيب الذى جاءت عليه الأوتار فيما يتعلق بالتألف النغمى .

وهكذا نرى :

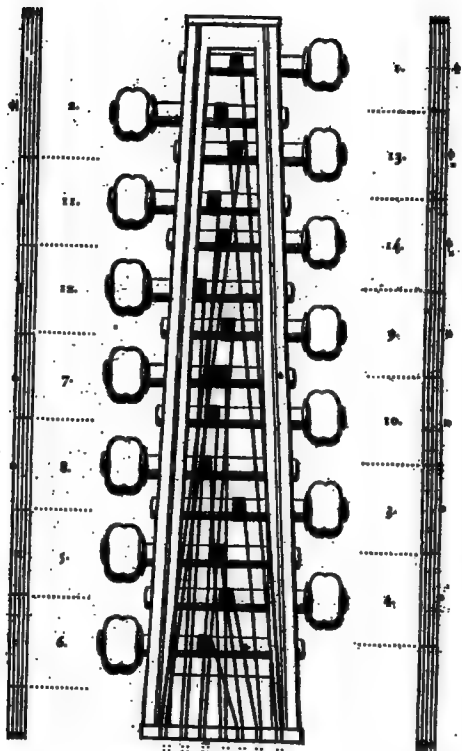
أولا : أن كل واحدة من النغمات السبع تؤدي بواسطة وترين .

ثانيا : أن هذه النغمات جميعا قد اختلفت فى رباعيات وخماسيات وثمانيات ، سواء عند الصعود أو عند الهبوط .

ثالثا : أن النغمة الأكثر انخفاضاً أو غلظة تشغل هنا الموضع الذى تشغله النغمة الأكثر جهازة أو حدة . أى نغمة الزير ( وهو أدق الأوتار ) فى جميع أنواع الكمان ، على اختلافها ، لدينا .

رابعا : أن الوترين اللذين يؤديان النغمة الأكثر غلظة هما من بين الأوتار جميعا ، أطولها ، وأنها بالتالى مربوطان بالمصافير الأكثر تراجعا نحو طرف البنجاك .

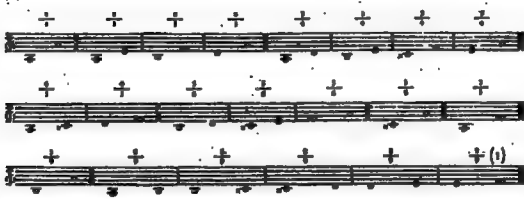
خامسا : أن من الأمور البالغة الغرابة ، والبالغة الأهمية ، والمجديرة بالملاحظة فى الوقت نفسه ، هو أن الائتلاف النغمى للعود يشتمل على كل النغمات الناتجة عن انقسام الوتر الى أجزاءه القاسمة الأساسية والمبدئية . مع فارق طفيف ينجم عن المزاج الذى يمتلكه العرب عند استعمالهم لنظامهم الموسيقى . وفى واقع الأمر فإن لديهم تلك النغمة الثمانية التى تشكل ، طبقا لتقسيم الوتر ، الفاصلة التى توجد فيما بين النغمة الناتجة عن نصف طول الوتر نفسه ، وتلك التى تصدر عن الطول الكلى لنفس الوتر . وباتباع هذه المقارنة على الدوام ، فيما بين الأجزاء القاسمة للوتر فى طوله الإجمالى ، وفى النغمات التى تحدثها هذه الأجزاء ، نجد لدينا الخماسية الناتجة عن



- 1. Keel
- 2. Gunwale
- 3. Plating
- 4. Deck
- 5. Bulkhead
- 6. Stowage
- 7. Orlop
- 8. Hatch
- 9. Mast
- 10. Mast
- 11. Mast
- 12. Mast
- 13. Mast
- 14. Mast
- 15. Mast
- 16. Mast
- 17. Mast
- 18. Mast
- 19. Mast
- 20. Mast
- 21. Mast
- 22. Mast
- 23. Mast
- 24. Mast
- 25. Mast
- 26. Mast
- 27. Mast
- 28. Mast
- 29. Mast
- 30. Mast
- 31. Mast
- 32. Mast
- 33. Mast
- 34. Mast
- 35. Mast
- 36. Mast
- 37. Mast
- 38. Mast
- 39. Mast
- 40. Mast
- 41. Mast
- 42. Mast
- 43. Mast
- 44. Mast
- 45. Mast
- 46. Mast
- 47. Mast
- 48. Mast
- 49. Mast
- 50. Mast
- 51. Mast
- 52. Mast
- 53. Mast
- 54. Mast
- 55. Mast
- 56. Mast
- 57. Mast
- 58. Mast
- 59. Mast
- 60. Mast
- 61. Mast
- 62. Mast
- 63. Mast
- 64. Mast
- 65. Mast
- 66. Mast
- 67. Mast
- 68. Mast
- 69. Mast
- 70. Mast
- 71. Mast
- 72. Mast
- 73. Mast
- 74. Mast
- 75. Mast
- 76. Mast
- 77. Mast
- 78. Mast
- 79. Mast
- 80. Mast
- 81. Mast
- 82. Mast
- 83. Mast
- 84. Mast
- 85. Mast
- 86. Mast
- 87. Mast
- 88. Mast
- 89. Mast
- 90. Mast
- 91. Mast
- 92. Mast
- 93. Mast
- 94. Mast
- 95. Mast
- 96. Mast
- 97. Mast
- 98. Mast
- 99. Mast
- 100. Mast

ثلثي طول الوتر . والرابعة التي تنتج عن ثلاثة ارباعه . والثلاثية الكبرى التي تصدر عن اربعة اقسامه . والثلاثية الصغرى عن خمسة اقسامه . والسادسية الصغرى عن خمسة اثمانه . والكبرى عن ثلاثة اقسامه . والسباعية الصغرى عن خمسة اتساعه . ونفثة القرار التي تصدر عن ثمانية اتساعه .

### أمثلة



ومع ذلك فاننا لم نقل بأن من الأمور الهامة أن نلاحظ النسب أو العلاقات المختلفة لهذه النغمات فيما بينها مجرد أن نغمات الائتلاف في آلة العود . تقسم كل النسب أو العلاقات التي تنتجها التقسيمات الرئيسية للوتر . وانما كذلك لاننا نجدنا حين نتفحصها جيدا . تشير الى رابطة مصاهرة بين النظام الموسيقي العربي . والنظام الموسيقي الذي وضعه جى ارزو Gul-Arzo لدرجة يستحيل علينا معها ألا نكون على يقين تام بأن احدهما قد ادى لنشأة الآخر . او انهما على الأقل قد اشتقا كلاهما . من مصدر مشترك . وفي الواقع . فاننا نجد النظام الموسيقي الذى ينتج عن نسب أو علاقات النغمات في ائتلاف آلة العود على النحو الآتى :

الترتيب أو النسق الدياتوني للانغام  
في الائتلاف النفسى لآلة العود



وخصوصا حين سيطروا على جزء كبير من ايطاليا ، قد امكنهم ان ينشروا هناك مع ما بذروه من بذور المعارف الأخرى ، معلوماتهم عن الموسيقى<sup>(٢)</sup> ، وبالتالي فهناك محل للاعتقاد بأن هذا التشابه بين السلم الموسيقى عند الصرب وعندنا ناتج من ان جي ارزو - الذى عاش فى وقت كان عرب المشرق قد سيطروا فيه على الجزء الأكبر من أوروبا الشرقية والوسطى - قد تشرب معارفهم وأذاعها حتى تبتتها ايطاليا ، بدلا من مبادئ النظام القديم للموسيقى الاغريقية ، تلك التى كانت قد فلتت سطوتها وتخلت عنها حتى الكنائس برغم المحاولات الموهوب التى كان يبذلها كلا من سان امبرواز S. Ambroise وسان جريجوار S. Grégoire للتذكير بها . ومن هنا ، على الأقل ، نستطيع ان نحسب - كما نلظن - ويقدر أكبر من المعقولة ، استقرار ذلك النظام المريب الذى نتبعه اليوم فى الموسيقى ، ذلك أنه لو لم يكن النظام الموسيقى ( الاغريقى ) عندئذ قد بات نسيا منسيا ، لما كان هناك ما يفرقنا قط على أن نتبنى نظاما آخر ، مادام نظامنا الأول قد كان أكثر بساطة وأكبر وضوحا وأفضل قياسا وأشد سهولة ، وفى الوقت نفسه أحسن اكتمالا من كل الأنظمة الموسيقية المتبعة اليوم سواء فى أوروبا أو آسيا وأفريقيا ، حيث كان هذا النظام يتكون من سبع نغمات دياتونية هى : سى ، أوت ، رى ، مى ، فا ، سول ، لا ، دون تحريف من أى نوع ، وهى النغمات التى استطاع أداؤها وانشادها بشكل طبيعى ، فى حين أن سلمنا الحالي : أوت ، رى ، مى ، فا ، سول ، لا ، سى ، أوت ، فالنغمة سى تبدو لنا ، بل هى فى الواقع وعلى اللوام ، جافة ، وأداؤها صعب منفر ، مهما تكن العادة التى جعلتنا مرتبطين بهذا الترتيب العجيب والذى لا يتفق مع أية مسيرة هارمونية طبيعية .

ان كل هذه التعديلات والتحريفات فى الفن الموسيقى تعود - دون

جدال - الى الحسابات الحاذقة لبطليموس واقلينس وثيون الأيزيدى . . . الخ ، من أولئك الذين قد عن لهم - حين أولوا جل همهم الى مادة الانغام أكثر مما أولوها الى تأثيرها فى الميلودى - أن يحللوا ويقسموا هذه النغمات الى فواصل . وعلى أن يقسموا ويفرعوها الفواصل المستقرة والمنتهية منذ زمان لا تميمه الذاكرة . وذلك بقصد مضاعفة اعدادها ، وحتى يكونوا منها فواصل جديدة يجهها الميلودى الجميل ، العروضى والمعبى ، عند القدماء ، وبهذه الطريقة فقد قلبوا كل شئ ، وعتموا كل شئ . حتى بات النظام الموسيقى القديم على يديهم مجهولا لا سبيل الى التعرف عليه . بل كذلك غير قابل للفهم والاستيعاب . كما جعلوه فاقدًا بشكل كل لرابطة القريبى الحميمية التى كانت تربطه بشكل وثيق بفن الخطابة وقواعد الشعر . وبالتالى بقواعد الانشاد والبلاغة والالقاء الشعرى . وانتهى الأمر بهم بالا يتوافقوا ويفقدانهم التفاهم فيما بينهم . من هذا السديم ، وهذه الفوضى ، ولا يتبنى أن يخافنا الشك فى ذلك . جاء الى الوجود هذا النظام الحالى للموسيقى العربية . كما ان هذا النظام ، طبقا لكل الشواهد هو الذى اتخذ منه جى اوزو النموذج الذى نتبعه ونحتذيه الآن .

ولقد حان الوقت . الآن . كى نمضى الى وصف وشرح آلة موسيقية اخرى . وعلى هذا فلن نضيف بعد ذلك ، بخصوص آلتنا هذه . سوى مثال آخر . كيما نمطى فكرة عن الجدول الموسيقى ، وتمييز الملامس . والتعريف بالاسماء العربية بالنوتات والنغمات التى يتكون منها اثنتاها النغمى . وهو ما لم نفعله فى الأمثلة السابقة ، خشية أن تكون بذلك نشئت الانتباه عن الأمور التى كانت هذه الأمثلة . تشكل موضوعها .



## الجداول الموسيقية (٢) للعود

وتعين اللبس الخاص به

Qad-co-Nomel.  
(a) A vide. Index. Doigt du milieu. Annulé.

O'lypda.  
A vide. Index. Doigt du milieu. Annulé.

A'lyp.  
A vide. Index. Doigt du milieu.

Raz.  
A vide. Index. Doigt du milieu.

Doubli.  
A vide. Index. Doigt du milieu.

S'lyli.  
A vide. Index. Doigt du milieu.

Nomel.  
A vide. Index. Doigt du milieu.

أما مدى أو مساحة النغمات التي يمكن الحصول عليها من هذه الآلة فهي نفسها مدى ومساحة نغمات الجيتار الألماني . وإن يكن التنوع في العود أكبر كثيرا . حيث أنه لا تحده قط أربطة كما في آلات اللبس الأخرى ( الوترية ) . من هذا النوع .

## الهوامش :

(١) كثير من هذه المقامات أو النغمات محرف وبالف الضعف مثل المقامات من سي  $si$  الى اوت  $ut$  ، ومن اوت  $x$  الى ري  $re$  ، ومن مي  $mi$  الى فا  $x$  . وتوجد مقامات مشابهة على نحو قريب في البيانو القيثاري لدينا . وقد نستطيع تقدير هذه المقامات في نسبة ٩ : ١٠ على غرار الفاصلة التي نطلق عليها اسم مقام صغير ، وان لم تكن هذه النسبة دقيقة قط ، ولهذا السبب فقد آثرنا أن نهمل هذا التمييز بدلا من أن نقوم به على نحو تنقصه الدقة ، إذ كان ينبغي علينا ، حتى نأتي بتقييم دقيق ، وحتى ندلل على هذه الدقة ، أن ندخل في حسابات قد لا تكون مناسبة هنا .

(٢) لا يجهل أحد أن الخلفاء العرب ، حين بسطوا فتوحاتهم في العالم القديم ، قد نشروا فيه ، في الوقت نفسه ، العلوم والفنون التي كانوا يشجعونها والتي حيوا لها سبيل الأزدحام ، في كل مكان امتدت سطوتهم اليه . وقد غدا ابن سينا ، الذي كان يعيش في زمن جى أرزو ، وابن رشد ، الذي عاش في القرن الثاني عشر ، خالدين بفعل المؤلفات الرائعة التي جادت بها قريحتهما ، والتي ترجمت كلها على وجه التقريب الى لغات أوروبا العلمية ، ولا بد ان كل امرئ يعرف كيف نال المبدأ الفلسفي ، والمضاد للدين لابن رشد تقريبا هائلا في إيطاليا ، وأى تكال قد جلبه هذا المبدأ لصاحبه في مملكة المغرب . وبمقدور من يجهلونه أن يرجعوا الى قاموس Bayle تحت كلمة Averroes ، وبالإضافة الى ذلك يمكن الرجوع بخصوص ذلك العيب الجذري للنظام الموسيقى الجديد ، الذي وضعه جى أرزو ، وكذلك عن روعة النظام الموسيقى القديم عند الاغريق فيما كتبناه في بحثنا حول التماثل في الموسيقى وفي الفنون التي كانت تتخذ من المحاكاة اللغوية موضوعا لها ، الباب الثاني ، الفصلان : الأول والثاني .

(٣) في اللغة العربية يسمى الجدول الموسيقى آلة ما ، وكذلك سلم المقامات : طبقة .

(٤) تدل الأرقام الرومانية هنا على ترتيب النغمات ، المتوافق النفس آلة العود .

الفصل الثاني

عن زيل الطينور: القيت في الزكي ١٦



## المبحث الأول عن الطنبور بصفة عامة

يطلق عادة في الشرق اسم طنبور على صنف من الآلات الموسيقية له بعض شبه بالآلات الماندولين عندنا ، ان لم يكن فيما يتصل بالشكل على الدوام ، فعلى الأقل ، بالطريقة التي جهزت بها هذه الطنابير<sup>(٢)</sup> وبالأسلوب الذي يعزف به عليها . وتصنع أوتار هذا الصنف من الآلات من المعدن ، كما هو الحال في أوتار الماندولين ، وكما هو حال هذه الآلة الأخيرة كذلك فإن آلات الطنبور ملامس ثابتة تتكون من تقويع عديدة ، أحدثت في وتر صغير مصنوع من معى الحيوان ، وتتقارب هذه التقويع الى بعضها البعض بصفة حول العنق حتى لا يتاح لها أن تتراخى ولا أن تتزلق . ولا أن تخل مكانها بأية كيفية . وأخيرا فإن هذه الآلات توقع على غرار الطريقة المنبعة في العزف على الماندولين ، ويتم ذلك عن طريق ريشة عزف صنعت من قطعة خشب ملساء ، أو جاءت من الجزء الجاف من ريشة النسر .

على أن ما يميز الطنبور بصفة خاصة عن الآلات الموسيقية الأخرى هو ما يلي :

- أولاً : أن العنق والبنجاك لا يشكلان سوى ساق واحدة عمودية .
- ثانياً : أن البنجاك مصمت بدلا من أن يكون أجوف ، مسطح عند المقدمة مستدير عند المؤخرة .

ثالثاً : أن للطنابير شكل مطابق ذات رأسين ، مستديرة عند طرفي رأسيهما .

وابعا : أن نصف عدد هذه العصافير قد وضع في المقدمة ، أما النصف الآخر فموجود على الجانب الأيمن ، في حين لا توجد عصافير قط لا على الجانب الأيسر ، ولا أسفل الطنبور .

خاصة : أنه ليس لهذه العصافير قط تقوُب عند الذيل تمر من خلالها الأوتار وتمسك بها .

سافعا : أن الأوتار تربط خارج البنجاك ، ولا تبتدىء عند الذيل ، وإنما تربط فوق رأس العصافير مع تمريرها بالتبادل على هذا الطرف وذلك من طرفي الرأس المزدوجة مكونة شكل صليب سان أندريه x ، ثم تلف حول الذيل حيث ينتهيها الصانع على هذا النحو عند اعدادها .

وعلى هذا ، يكون المعجميون والرحالة قد خلطوا على سبيل الخطأ بين الطنبور والعود والكيثارة والجيتار والقيثارة ... الخ ، لأنهم لم يتفحصوا بالقدر الكافي من الانتباه الآلات الموسيقية الشرقية ، ذلك أن هذه الآلات الأخيرة ، في الشرق ، مزودة بأوتار لم تصنع من المعدن وإنما من معى الجيوان ، كما أنها غير مزودة بملامس ثابتة ، وباختصار لأن ليس بها شئ يسترعى الانتباه من تلك الأشياء التي تميز الطنبور ، بل أن البعض على غير أساس كاف ، قد ظنوا هذا الطنبور من نوع الطنابير نفسها التي لدينا ، وقد نضيف بأن هذه الأنواع من الطنابير لا ترى في مصر إلا بين أيدي الأتراك واليهود والأروام ، وفي بعض الأحيان في أيدي الأرمن ، لكنها لا ترى قط في أيدي المصريين .

وإذا يمكن تطبيق كل هذه الملاحظات على كل الآلات الموسيقية من هذا النوع ، فلن يستوجب الأمر منا ، فيما بعد ، أن نتصدى بالشرح إلا للأمور الخاصة بأي آلة منها أو المقصورة عليها ، وكما أنها ، جميعا ، فضلا عن ذلك ، تلتقي في نقاط أخرى كثيرة ، فأننا لن نكرر عند وصف هذه الآلات ما نكون قد شرحناه مسبقا ، عند حديثنا عن غيرها من الآلات .

## الهوامش :

(١) لا ينبغي لنا أن نخلط قط بين هذه الكلمة طنبور ، وبين كلمة Tambour في لغتنا الفرنسية ، واننا لنجهل على أي أساس استند كاستل Castle حين أعطى للكلمة العربية طنبور المعنى نفسه الذي للكلمة الفرنسية المشاب إليها ، وحين يكتبها هجائيا طنبور Tombour وليس طنبور . باعتبار ذلك اسما للآلات الموسيقية التي تشير إليها تحت اسم طنبور . لكن الأمر المؤكد للغاية لدينا هو أن هجاء كاستل لا يتفق قط مع النطق الشائع في مصر . بل حتى في فارس . ولقد كان كاستل يدرك ذلك جيدا . دون شك . ما دمنا نقرا في قاموسه ذى اللغات السبع . عند الجذر طنب . برقم ١٨ كلمة طنبور . ثم برقم ١٩ طنبور وطنبار والجمع طنابير . مما يعني . كما يقول . أن طنبار والجمع طنابير هي نفس الشيء . بخصوص كلمة طنبور في فارس . . وبعد ذلك . في أسفل الصفحة . وفي الموضع الذي يقدم فيه شرحا لهذه الكلمة نقرا نصا لاتينيا مؤداه أن الكيتارة التي تقابل في العبرية كيتور أو كنور . الواردة في الآية ٢٧ من الاصحاح ٣١ من سفر التكوين هي آلة موسيقية ذات عنق طويل . ووطن مستدير . وأوتار معدنية وتوقع/بريشة العزف ( الآلات الوترية : آلة موسيقية وهي نوع من الآلات وحيدة الوتر . وقد زودت بأوتار ثلاثة ) وفي كل هذا نجد أشياء تبدو لنا ناقصة الدقة/وأخرى تتفق بطريقة مدحشة مع ما علمناه . فنحن لم نعرف قط آلات من هذا النوع يشار إليها باسم طنبور . وكلها مصحوبة بصفة تميزها . كلا منها . عن الأخرى . وهي تختلف فيما بينها في شكل الجسم الرنان وفي عدد وخامة أوتاره . وفي الائتلاف النفس لهذه الأوتار . وهكذا فإن التعريف بواحد من الطنابير المختلفة لا ينطبق بالضرورة على الطنابير الأخرى .

ولهذا السبب فليس هناك من صحيح سوى التعريف الأول لكاستل .  
أما التعريف الثاني فمفرد في خصوصيته .

(٢) قد يلزم أن يكون الجمع طنابير . ولكننا خشيئنا . إذا ما كتبنا الكلمة على هذا النحو أن يظن أولئك الذين تعد اللغة العربية غريبة عليهم أننا نبغي أن نتحدث هنا عن آلة موسيقية أخرى . وقد حدا بنا السبب ذاته أن نسلك هذا المسلك نفسه فيما يتعلق بكلمات كثيرة أخرى .

[ في الأصل الفرنسي استخدم المؤلف كلمة طنبور Tambour في المفرد . أما في الجمع فقد كتبت Tambours بإضافة علامة الجمع s إلى المفرد متفاديا كلمة طنابير Tanabyr . ومن هنا كانت ضرورة هذا الهامش في الفرنسية - المترجم ] .

## المبحث الثاني

عن الطنبور الكبير التركي ، عن اجزائه ، عن اشكالها  
واطوالها ونسب هذه الاجزاء بعضها الى بعضى ، عن  
وظائفها ، وعن الالتفاف النغمى لهذه الآلة الموسيقية

الطنبور الكبير التركي ، آلة موسيقية مرتفعة ، يبلغ ارتفاعها  
مترا و ٣٤٠ سم ، أما ارتفاع العنق والبجاء وحدهما فيبلغ المتر و ١٥٠ سم ،  
فى حين يشكل صندوق الآلة وفرسها الجزء الباقى الذى يبلغ بالتساوى  
٣٢٥ سم (١) .

ويمكن أن ينظر الى صندوق الآلة من وجهين مختلفين : الاول وهو  
الجانِب الملقب ، ويتجاوز نصف كرة ، وهو الوجه اللاحق أو الظهر ، ويسمونه  
بالعربية ( الحامية المصرية ) فهو (٢) أما الثانى فمسطح ، وهو الوجه الاول  
أو الامامى ، ويسمونه فى العربية وجه (٣) .


أما القصة (٤) ، أو الجزء القوسى ، الذى يتجاوز شكله شكل نصف كرة  
فى الطنبور التركى ، فصنوعة من خشب بالغ الجمال ، ضارب الى الصهبة ،  
مستول ومعرق ، ومروقه الكثيرة العدد ، والموزعة بشكل بالغ الرقة ذات  
لون أسمر يضرب الى القنامة فتبدو وكأنها معروقة . ويتكون هذا الجزء  
مبدئيا من تسعة اضلاع كبيرة (٥) وتبدأ من تحت ، عند موضع التحام العنق  
بحجم الطنبور ، وتستطيل حتى تبلغ الطرف المقابل تماما من الصندوق فى  
شكل D ثم تتجمع متمركزة فى نقطة وحيدة ، تغطى بفعل قمة ذيل  
الفرس T (٦) . وهكذا يشمل طولها كل امتداد قوس الصندوق فى



ارتفاعه بدءا من A حتى  $\Omega$  ، ويبلغ عرض كل واحد من هذه الأضلاع ٥٤ م عند قمة المنحنى الذى يشكله ثم يضيق أكثر فأكثر كلما اتجه نحو الطرفين الأعلى والأدنى ، يعقب الأضلاع التسعة السابقة مباشرة ، وبالقرب من مشقة التناغم ، ضلعان آخران يوجد كل واحد منهما على جانب من الجانبين ، وهما مصنوعان من الخشب نفسه الذى صنعت منه الأضلاع التسعة الأولى ، وإن كانا على عكس هذه ، فهما أقل عرضا عند قمة انحنائهما ثم يعضيان متسمين بالتدرج حتى يبلغا مستوى المشقة ، ويبلغ أقصى عرض لهدين الضلعين نحو ٤١ م فى حين يبلغ أدناه ، فى أضيق جزء منهما ، نحو ٢٧ م ، وهما ، على غرار الأضلاع التسعة الأولى ، يبدآن من تحت نقطة التحام العنق ويستطيلان ممتدين تحت الجزء من الفرس الأكبر اتساعا ، تلك الفرس التى تبسط أسفل الصندوق حيث ينتهى الضلعان متلاشين .

والجانب الأمامى المسمى وجهه ، والذى نطلق عليه نحن اسم مشقة التناغم كامل الاستدارة فى الجزء العلوى من الصندوق ، ويبلغ قطره نحو ٣١٨ م ، وهو مصمت وليست به شمسات ومحجب بعض الشيء مما يفسح مجالا للظن بأنه يتكىء داخليا عند المركز على دعامة صغيرة نسميها نحن الووج وهى التى تعطيه هذا التحجب ، ويتكون هذا الوجه من أربعة ألواح من خشب الصنوبر تغطى امتداده كله ارتفاعا ، والتى لا تتجاوز جميعها ، فى أقصى عرض لها ما يزيد على ٢٥٣ م ، أما بقية الوجه فيشغله من كلا الجانبين ، قطعة صغيرة من خشب الأكاج ، وتزدان كل قطعة منهما ، فى الجزء الأطول منها ، أى فى ذلك الجزء الأكثر بعدا عن المحيط ، بشرطين طوليين من الصدف المثلث باللؤلؤ ، عرض كل منها ٦ م بارتفاع يصل إلى ١٨٠ م ، وينتهى لوحا الصنوبر الموجودان فى الوسط بذيل يمتد نحو أسفل العنق فوق الجزء A وحتى مسافة ٨٦ م وتوجد فى هذا الجزء حلية من الصدف ملبسة

فى سمك الخشب ، فوق طلاء من الشمع الأسبانى ، تملأ به كذلك الفواصل الفارغة لهذه الحلية ، وعند الطرف المقابل من هذا الوجه ( مشدة التناغم ) ، فوق الفرس مباشرة ، توجد كذلك حلية أخرى على هيئة نصف مخروط ناقص مقسوم عند قطره الصغير ، وتنتهى قمة منحناه بزاوية ، وهو مصنوع من قطعة واحدة من الصدف يبلغ عرضها ٤٣ مم ، تخترقها ثمانية ثقوب متعددة الزوايا ، يسدها جميعا - كذلك - شمع أسبانى مصهور .

وفى أسفل الحلية السابقة ، عند التحام المشدة بالأضلاع الأخيرة من الجزء نصف الكروى ، تلتصق حاملة الأوتار أو المشط المسماة بالعربية . كرسى ، ويتكون هذا الكرسى من قطعتين ، أحدهما بقمة مدببة نسميها نحن بذيل الكرسى ، وتصنع هذه من خشب الأكاجية المدهون بالأسود ، والتي يبلغ اتساعها عند قاعدتها ٦٣ مم ، أما الأخرى فتشكل عند قاعدة الآلة الموسيقية ، فى شكل  لتواكسوا بخلاف صغير من خشب الأبنوس

ثقت فى سمكه أربعة أزواج من الثقوب لتربط بها الأوتار وتربط فيها . أما الجزء الباقى من هذه القطعة فمسطح متآكل الحواف ، ويمتد الى أعلى الجزء نصف الكروى من الصندوق ، وينتهى فى شكل مدبب ، تماما فوق الموضع الذى أفضت اليه من قبل الأضلاع التسمة الكبيرة . ولعل هذا الجزء من المشط أو الكرسى يقوم بدعم الأضلاع وفى الأبقاء على تماسكها ملتصمة بعضها ببعضها الآخر ، أما الجزء الثانى من الكرسى فيكسوه فصل صغير من رقاقة خشب تثبت بالمثل بنفس العدد من الثقوب التى تمرر من خلالها الأوتار ،

وبعد من الكرسى وحتى قاعدة العنق ، لصق شريط من القاب أو البوص ، على كل جانب من جانبي مشد التناغم ، وبكل طول التحامه بالأضلاع ، مما يؤكد هذا الالتحام ويدعمه ، كما أنه يحول دون أن ينقرط عقد هذا المشد أو أن يتزحزح عن موضعه (٧) .

اما العنق B (A) فمسطح من اعلا . اى من ناحية الاوتار . ومستدير من اسفل . ويبلغ عرضه ٤١ مم بالقرب من الكرسي و٢٥ مم عند الأنف . وتوجد مزلق او حروز صغيرة بكل طول العنق . وفى جزء كبير من البنجاء على الجانب الايمن . وعلى بعد ١١ مم من الجزء المسطح . وهو شئ نلاحظه كذلك فى كل الأنواع الأخرى من الطناوير . ويتكون العنق أساسا من ثلاث قطع . اولها B . وهى من خشب الزان . وتشكل هذه القاعدة التى ينبغى لها أن تتوغل فى جسم الآلة . ويسلو الجزء المرئى منها بمقدار ٩٠ مم . وفوق السطح الامامى لهذه القاعدة يلتصق ذيلا لوحى الصنوبر الخاصين بوسط الوجه ( مشد التناغم ) . وفوق هذين الذيلين تثبت الحلية الصدفية التى أشرنا اليها من قبل . تلك التى توضح الحد الذى ينبغى أن يتوقف عنده ارتفاع قاعدة العنق هذه . اما القطعة الثانية فتشمل كل الجزء الدائرى من العنق اللصيق بالبنجاء كله C . وهذا الجزء كله مصنوع من قطعة واحدة من خشب سانت لوسى . متداخلة بالقاعدة B . ويبلغ ارتفاعها ٩١٧ مم . اما الجانب المسطح منها فمفرغ على عمق ٩ مم بكل طول العنق الممتد بين B و B . ويمتلئ هذا الفراغ بالقطعة الثالثة المصنوعة بالمثل من خشب سانت لوسى . وهذه القطعة ( الثالثة ) مسطحة ليس لها من طول الا امتداد الجزء المفرغ الذى أشرنا اليه لتونا . وهى تملأ كل عمق الفراغ حتى مستوى سمك البنجاء وسطح القاعدة B . ويوجد فيما بين القطعتين الثالثة والثانية . ومن الجانبين . شريط صغير من خشب الصنوبر . ولعل هذه الرقعة نفسها تشغل كل عرض العنق فى المساحة التى تكسوها القطعة الثالثة . وهو أمر لا نستطيع التاكيد منه الا اذا فككنا هذه القطعة . وهو ما لم نجد من الضرورى أن نفعله .

وفى كل الفراغ الواقع بين الأنف ومشد التناغم ينقسم العنق كلية

الى خانات تسمى بالعربية : مواضع الدساتين(٩) . وتتكون هذه الخانات من شرائط مكونة من خمسة أطواق او لفات من وتر رفيع مأخوذ من ممى الحيوان تملو كل منها الأخرى على نحو يكاد يكون لصيقا . حول العنق . ويبلغ عدد هذه الشرائط ستة وثلاثين شريطا . وبالإضافة الى ذلك توجد خانة أخرى عبارة عن قطعة صغيرة من الجزء الصلب والمرقق من ريشة نسر . الصقت فوق مشددة التناغم على مسافة ٢٩ مم من الشريط الأخير المأخوذ من وتر من ممى الحيوان . مما يجعل المجموع سبعا وثلاثين ملمسا .

وهناك قطعة صغيرة من خشب الاكاجة تكون الأنف وهذه توجد لصيقة بالقطعة الثالثة من عنق البنجك . وفوق هذه الأنف توجد أربعة أزواج من تقوب ضئيلة العمق مهمتها استقبال الأوتار .

وقد سبق أن استرعيانا الانتباه الى أن البنجك وهو ما نسميه نحن Cheville ليس سوى امتداد للقطعة المستديرة أسفل العنق . أما اذا ما نظرنا الى البنجك فى حد ذاته وبعبدا عن بقية الأجزاء فسنجد أن ارتفاعه يبلغ ٢٠٧ مم بما فى ذلك الطرف العاجى الذى يشكل نهاية له والذى يوجد أسفله . وعلى بعد خمس ملليمترات أخرى توجد دائرة صغيرة صنعت من العاج ملتصقة بالخشب . وعلى امتداد يبلغ ٢٩ مم ينتهى بالأنف نجد فوق البنجك ثمانية حزات طويلة مهمتها استقبال الأوتار وتسهيل مرورها من تحت حلقة نسيجها مشددة الأوتار تتكون من ثلاث عشرة لفة من وتر رفيع للغاية من النحاس الأصفر . ووظيفة هذه الحلقة شد الأوتار فوق البنجك او بالأحرى الإبقاء عليها فى الحزات الصغيرة التى ندخلها لجذبها وخفضها حتى تحمل بهذه الطريقة فوق الأنف . ولولا ذلك . لكانت الأوتار - حيث هى قد وبطت خلف البنجك ستظل بعيدة للغاية عن العنق . ولما كان بمقدورها أن تحمل فوق الأنف . وهو ما كان سيحصل من العزف عليها أمرا بالغ الصعوبة .

أما الأوتاد أو المصافير<sup>(١٠)</sup> فيبلغ عددها ثمانية ، وهي مصنوعة من خشب الأكاجية . وهي ما نطلق عليه نحن اسم *Chevilles* . وقد بينا شكلها في بداية هذا الفصل . كما بينا المكان الذي تشغله . وبذلك لم يبق لدينا ما نضيفه حول هذه النقطة .

أما ريشة العزف لهذه الآلة الموسيقية فهي رقاقة من الخشب الأملس وتسمى زخمة<sup>(١١)</sup> ، وهي رقيقة للغاية ويبلغ طولها عادة ٩٥ سم أما عرضها فيصل الى ١١ سم . وأما الطرف الذي توقع به الأوتار فدائري عند سطحه بطريقة لا يستطاع معها الاحساس ببروز زواياها .

ومن جهة أخرى فإن الائتلاف النغمي للطنبور الكبير التركي لا يشتمل الا على أربع نغمات مختلفة . بل حتى على ثلاث ، ذلك أننا لا ننظر الى النغمات المتساوقة ( أى التى فى التساوى ) والتي توجد فى اوكتاف ( وحدة ثمانية ) النغمات الأولى باعتبارها أنفاما مختلفة . وفى هذه الآلة . كما فى السود . تشغل النغمة الأكثر انخفاضاً او غلظة نفس الموضع الذى تشغله الأوتار التى تصدر عنها النغمات الأكثر جهارة أو رقة ( الزير ) فى آلاتنا الموسيقية . أما النغمة الأشد حدة فتأتى بعد ذلك على درجات متصاعدة من الناحية التى نضع فيها الطنانة ( اللحن الرتيب ) . وفى الموضع الذى كان ينبغي أن يشغله الطنان توجد نغمة مزدوجة من الثمانية الغليظة ( الحفيضة ) التى للنغمة الحادة التى تسبقها . وعن طريق ترتيب النغمات فى هذا الائتلاف النغمى . نجد النغمة الثانية فى الثلاثية الصغيرة فوق الأولى وتكون الثالثة فى طبقة أعلى من الثانية ، كما توجد الرابعة فى تساوق مع الثمانية الحفيضة التى للثالثة .

### مثال



وحيث أن لكل واحدة من النغمات الثلاث المختلفة ، في هذا الائتلاف النفسى ، نغمة أخرى متوافقة ( أو مدونة ) مع الأوكتاف ( النغمة الثمانية ، وحيث يستطيع كل وتر عن طريق الـ ٢٧ ملمسا الثابتة في الآلة أن ينتج ٢٨ نغمة ، بما في ذلك النغمة التي على الحال *à vide* فإنه تنتج عن ذلك ست مجموعات أو ستة سلاسل يتكون كل منها من ٢٨ نغمة . ومع ذلك ، فحيث أن هذه السلاسل من النغمات لا تعدو أن تكون سوى فواصل كروماتيكية أو تجانسية (١٧) ، فإن هذه السلاسل تنحصر في مدى ست عشر نغمة ( ١/١٦ ) أو ثمانيتين ومقام .

مثال للسلاسل الست التي تنتجها الأوتار الثمانية في الطنبور الكبير التركى . أو مدى أو مساحة النغمات التي يمكن الحصول عليها من كل وتر باتباع ملابس هذه الآلة الموسيقية والفاصلات التي تعزل هذه النغمات كلا منها عن الأخرى .

4.<sup>o</sup> corda double.  
A solo.

3.<sup>o</sup> corda double.  
A solo.

2.<sup>o</sup> corda double.  
A solo.

1.<sup>o</sup> corda double.  
A solo.

4.<sup>o</sup> corda double.  
A solo.

3.<sup>o</sup> corda double.

2.<sup>o</sup> corda double.

1.<sup>o</sup> corda double.

وكل شيء هنا يكاد يحملنا على أن نجزم أننا هنا ازاء شكل جديد من المجاديس ، ونأسف لأنه ليس بمقدورنا أن نعرض الآن كل البراهين التي نؤسّس عليها هذا الرأي - أما أسفنا هنا فبسببه أن مثل هذا الرأي يستحق أن ندلل عليه على قدر ما يبدو لنا أن كثيرين من المؤلفين ، سواء بين القدماء أو بين المحدثين ، ليست لديهم فكرة دقيقة عما كان يطلق عليه ، في الأزمنة القديمة ، لفظ مجاديس Magadis ، بل على العكس من ذلك ، فإن الفروح الخاطئة التي قسمها عنها هؤلاء المؤرخون قد أبعدتنا عن الحقيقة بأكثر مما تساعدنا على أن نستشفها .

ولقد ظننت الغالبية - وقد خدعتها التفسيرات الفاضلة التي قدمت عن كلمة مجاديس Magadis عن طريق الشعراء الاغريق أن هذه الكلمة هي

اسم علم لآلة موسيقية ، فذكروا(١٣) - مستندين الى حسهم شهادة الكمان  
الذى يقول : « دع هناك المجاديس » ، وشهادة سوفوكليس الذى يذكر كذلك  
فى مسرحيته ناميراس أن البقتيس Pectis والقيثارة والمجاديس والآلات  
الموسيقية التى توقع ( بالريشة ) عند الاغريق هى تلك الآلات التى يعد  
ميلودياها الأعذب وقعا ونغما ، وكذلك شهادة أناكريون ، الذى يسوق دليلا  
على ذلك الأبيات التى يقول فيها هذا الشاعر : « أى لو كاسبى ، اننى أشهد  
على المجاديس ذات العشرين وترا ٠٠٠ النخ » ، وقد ظن آخرون أن المجاديس  
قد كانت هى نفسها البقتيس ، اذ يذكر مينابغيموس فى كتابه « عن  
الفنانين » أن سافو التى عاشت قبل أناكريون قد اخترعت فى وقت معا كلا  
من البقتيس والمجاديس ، ولأن أريستوكسينوس يذكر أن القوم كانوا  
يشدون بمصاحبة البقتيس والمجاديس بدون أن يستخدموا ريشة العزف ،  
كما ظن فريق ثالث أن هذه الآلة هى نفسها البسالتيرون (السنطير القديم)  
مؤسسين مقولتهم هذه على نص وجدوه فى رد أبوللو دروس على رسالة  
أريستوكليس يقول فيه : « ان ما نسميه الآن بسالتيرون ليس منسوى  
مجاديس » ، وقد يكون هناك محل للاعتقاد - استنادا الى أسباب موثوق  
بها - ان المجاديس هى نوع من القيثارات ما دام أرتيمون فى بحثه عن دراسة  
ومحاولة فهم الاسرار الباخية ، الكتاب الأول ، قد كتب يقول ان تيموثيوس  
من ميليتيوس\* ، حين زاد من عدد أوتار القيثارة حتى يصنع المجاديس قد  
أنهى عليه باللوم من قبل أهل لاكيديمونيا ، وأن هؤلاء قد أوشكوا أن يقطعوا  
الأوتار التى أضافها الى هذه الآلة ، لولا أن قام أحد الأشخاص ، فى اللحظة  
نفسها التى أوشكوا فيها أن يفعلوا ذلك ، باظهار رسم لأبوللون وهو ممسك  
فى يده بقيثارة مزودة بالعدد نفسه من الأوتار .



ويزعم فريق رابع أن المجاديس هي نوع من آلة الناي لأن الشاعر أيون من خيوس عند حديثه عن الناي اللينى **مجاديس** يقول : « ان الناي اللينى **مجاديس** يسبق الصوت » بل ان اريستاخوس ، الذى يصفه بانيتيوس الرودى ( من رودس ) بأنه نبي مقدس ، اذ كان يتعمق معانى واحاسيس الشعراء ، يقول هو نفسه عند تفسيره لهذا البيت من الشعر ان المجاديس كانت نوعا من الناي ، وان يكن هذا الراى :

١ - مضادا لراى اريستو كسينوس فى مؤلفاته عن اصحاب الناي ، وفى كتبه التى ألفها عن اصناف الناي والآلات الموسيقية الأخرى .

٢ - مناقضا لراى ارخستراتى الذى وضع كذلك كتابين عن اهل الناي .

٣ - ضد راى فللميس الذى وضع بالمثل كتابين عن اهل الناي .

٤ - وفى النهاية ضد راى يوفوريون الذى يخبرنا فى بحثه عن العاب القلزم أن المجاديس هي آلة وترية قديمة ولم يمحط - فى رأيه - الا فى زمن متأخر للغاية أن تغير شكلها واسمها مع اطلاق اسم السامبيقة *Sambyce* عليها .

ولا جدال فى أن ليس هناك ما هو أكثر غموضا ، كما يتراعى لنا لأول وهلة ، من تنازع الآراء هذا ، ولو لم تكن لدينا مصادر أخرى تميننا على تبديد الحيرة التى يتركنا فيها هؤلاء المؤلفون ، لانهصرنا داخل افتراضات متخبطة أو لوجب علينا أن نلزم الصمت ، كما ظل غيرنا يفعل حتى اليوم . لكن شكوكنا تتلاشى ، وتوضح الحقيقة بكل جلائها حين تقابل وتقارب بين هذه الشهادات وشهادات آخرين ، عبروا عن أنفسهم بشكل أكثر موضوعية من سابقيهم (١٤) .

فالكاتب التراجيلى ديوجن فى مسرحيته *Séméios* لم يخلط قط  
يقينا . بين المجاديس والبقتيس حين يقول: ان نسوة ليديات وباقتريات \* .  
عندما كن يخرجن من مساكنهن فى جبل تمولى . حيث يقطن قريبا من النهر  
الذى يصب عند سفح هذا الجبل . كن يذهبن الى غابة ممتعة ليحتفلن بديانا  
على انغام البقتيس والقيثارة ثلاثية الزوايا التى كن يعزفن عليها . فيما وراء  
العنق ( أى عنق الآلة الموسيقية ) مع جعلهن المجاديس تطن . \*

كذلك يخبرنا فليس *Phyllis* من ديلوس فى مؤلفه عن الموسيقى  
ان المجاديس تختلف عن البقتيس . ذلك انه بعد أن يقوم بالحصص الآتى :  
الفينيقية : البقتيديس . المجاديس . السامبية . الايامبة . الكلبسيان .  
السنداسية . القيثارة تساعية الأوتار - يضيف قائلا : ان الآلات  
الموسيقية التى لم تكن تنشد عليها سوى قصائد الهجاء ( الايامب ) كانت  
تسمى الايامبية . وان تلك التى لم تكن تدخل قصائد الهجاء فى مجالها قط  
والتي اصاب التحريف وزنها الايقاعى كانت تسمى كلبسيان . اما ما كان  
يسمى مجاديس فهي تلك الآلات التى يتكون تألفها النفسى من نفثة ثمانية  
عند تكرار طرب أو ميلودى المنشدين أو المقتن . \*

ويذكر تريفون \* \* \* فى كتابه التسميات او الطوائف أن ما يطلق عليه اسم  
مجاديس هو عملية احداث أو اسماح نفثتين فى الوقت الواحد : اولاهما  
حادة او جهرية والثانية غليظة او خفيفة . وفى هذا المعنى أيضا يقول  
الكساندريدوس فى مؤلفه **المقاتل المسلح** : « ساسمكم النفثة الكبيرة  
والنفثة الصغيرة من المجاديس » وهو ما ينبغى أن نفهمه على انه النفثتين  
الجهرية والخفيفة . \*

---

\* من أمثال باكتريا فى آسيا الصغرى .  
\* نحوى رومانى قديم .

أما بندار في مؤلفه حاشية من أجل هيرون، فيذكر أن القوم قد أطلقوا اسم المجاديس على غناء، المجاورة الصوتية ، لأن هذا الغناء يتيح سماع نغمتين متقابلتين يشبهان نغمتي أصوات الرجال وأصوات الأطفال . أى على النغمات المضادة أو المقابلة .

كذلك فإن فرينيكوس في فينيقيات ، كان يسمى الأغنيات من هذا النوع بالأغاني المشككة من نغمات ضد صوتية ، أى نغمات مضادة أو مقابلة .

ومن جهة أخرى يقول سوفوكليس في مؤلفه عن أهالي ميسيا \* \* \* أن غالبية الليديين كانوا يترنمون بأغنيات تتكون من نغمات مجاورة أو مقابلة ، يؤدونها على آلة البكتيس . ثلاثية الزوايا .

وفي النهاية فإن أرسطو يقول في مسائله . القسم التاسع عشر ، السؤال الثامن عشر : لماذا لا يستخدمون في الغناء سوى تالف النغمة الثمانية وحده ؟ والجواب أنهم هنا ، يجلسون ، وأنهم لم يستخدموا - حتى الآن - تناغما مخالفا . ولن نمضي هنا لأبعد من هذا في تتبع الروايات المهمة لانغاية . والتي يقدمها أرسطو جوابا على هذا السؤال : لكن الشيء الذي انتهينا من تقديمه يكفي كى - يتطابق مع شهادة المؤلفين الآخرين ويؤكدما ، وبالنسبة لنا . . يحيل ما كان قد بدأ غامضا بالضرورة الى بالغ الوضوح .

وحيث لم تكن المجاديس شيئا آخر سوى غناء يؤدى في النغمة الثمانية ( الأوكتاف ) ، سواء كان ذلك مصاحبا للصوت البشرى أو آلة موسيقية ، فإنه لاكثر من محتمل أن يشار كذلك ، تحت اسم مجاديس ، الى كل نوع من الآلات المتوافقة . بطريقة تقدم ، في الوقت نفسه ، نغمة خطيئة . (غليلة)

---

\* حاكم صقلية في العصر الهلينيستي .

\* \* في آسيا الصغرى .

واخرى جهيرة ( حادة ) . كذلك سوف يسمى بهذا الاسم كل الآلات الوترية . ذات الأوتار المزدوجة المدوزنة فى النفثة الثانية ( الأوكتاف ) . فيما يتصل بملاقة احد الوترين بالآخر . وذلك بقصد تمييزها عن الآلات التى لم تزود الا بأوتار بسيطة ( غير مزدوجة ) ولا تصدر عنها بالتالى سوى نغمات بسيطة . اذ يظل هذا النوع من الآلات على الدوام يحتفظ باسمائه الأصلية . وقد حدث التى . نفسه بخصوص النايات المزدوجة التى تؤدى واحدة من قصبتيها نفثة خفيفة . فى حين تؤدى القصبة الثانية النفثة الجهيرة . وعلى هذا النحو - بلا جدال - كان الفلاوت ( الناي ) المجاديس التى يحدثنا عنه الشارم أيون من خيوس . وعلى هذا فقد كانت كلمة مجاديس تطلق أحيانا على القيثارة . وأحيانا أخرى على البققيس . وأحيانا ثالثة على الباربيتون . ورابعة على البساليريون . وخامسة على الناي . طبقا لما ان كانت هذه الآلات قد أعدت بطريقة تجعلها تردد . فى وقت ما . النغمتين المختلفتين والمتقابلتين . على شاكلة النغمتين اللتين تكونان التالف النغمى للثمانية ( الأوكتاف ) .

فإذا كان الأمر كذلك . فلنمد اذن لقراءة النصوص الأولى التى ذكرناها فى البداية . والنسب كان القصد منها ان نقيم الدليل على ان المجاديس كانت آلة خاصة . تختلف عن الاخريات . او تشبه هذه او تلك من هذه الآلات . ولننؤف نرى بوضوح ان هذا الرأى لم ينهض الا فوق ذلك الفموض الذى استخدمت به كلمة مجاديس عن طريق بعض المؤلفين . وهو غموض ينقشع . كما لا بد لنا ان نجسس . ما ان نأخذ فى تفحصه عن قرب .

ولعل الأمر كان يقتضى منا ان ندخل فى جدل اطول حتى نبرهن بشكل اكثر ايجابية على ان الطنبور الكبير التركى . هو فى الواقع ايضا . من نوع تلك الآلات التى كان يطلق عليها اسم مجاديس فى المصور بالغة القدم . ولهذا السبب . فلعل الأمر كان يتطلب منا ان تبين ما كان عليه .

فى كل المصور . استخدام الآلات المجاديس . وأن نتأكد مما إذا لم يكن هذا الاستعمال قد ناله التفسير قط وأن نرجع الى أصل هذا الاستعمال . ونتتبع التطورات التى أتت به عند الشعوب المختلفة . وأن نحاول اكتشاف الأشكال المتباينة التى اتخذها عندهم . وأن نبحت فى الفترة الزمنية التى أمكنه فيها أن ينفذ الى مصر ٠٠ الخ . لكن ذلك كان سيذهب بنا - فيما هو مرجع - الى بعيد . كما كان من شأنه أن يفهمنا مرغبتين الى الخروج عن موضوعنا . وفى النهاية . فلا يهمنا فى كثير . فى هذه اللحظة . أن نعرف ما إن كان اسم المجاديس يشتق أو لا يشتق من اسم مبتكره ماجادوس . وما إن كان هذا الرجل يعتمى أو لا ينتمى الى تراقيا . وما إن كان ابيجون أو شخصا آخر هو الذى عاد مرة أخرى لاستخدام المجاديس القديم . وما إن كانت المجاديس الأولى هى من نوع القيثارات المثثة أو هى صنف من اصناف آلات البقيس (١٥) . أو هى نوع من الناي . لكن الشيء الذى لم نكن لنستطيع أن نفهم أنفسنا من القيام به . فهو أن نفسر كل ما كان ضروريا حتى نعطى فكرة تامة عن الطنبور الكبير التركي . وحتى ندعم الرأى الذى كونه لأنفسنا عن نوع الآلات الموسيقية القديمة التى ينسب إليها . على نحو ما بدأ لنا .

## الهوامش :

- (١) أنظر اللوحة AA . الشكل . ٥ .
- (٢) ظهر . وهذا الجزء لا يمكن رؤيته في الشكل ( الرسم ) .
- (٣) وجه . وهذا الجزء هو ما نراه في الشكل .
- (٤) أنظر شكل ٦ .
- (٥) تسمى الأضلاع بالعربية بارات . أنظر ما سبق ( شكل ٦ ) .
- (٦) أنظر شكل ٦ .
- (٧) يوجد مثل هذا الشريط في كل الطنايب الشرقية الأخرى .
- (٨) أنظر اللوحة AA شكل ٦ .
- (٩) كلمة مواضع جمع لكلمة موضع . وتعني المحل أو المسكان . أما دساتين فجمع لكلمة دستان أى مجلس . وهكذا يكون معنى كلمة مواضع الدساتين . أماكن المجلس . وكلمة دستان فارسية الأصل .
- (١٠) المفرد وتد .
- (١١) أنظر اللوحة AA شكل ٣ .
- (١٢) يطلق على التألف النفسى بالعربية اسم نسب . وعلى النغمات المتألفة اسم متناصبات . والمفرد متناسب ( كذا ) .
- (١٣) اضطررنا أن نتخيل مرة أخرى هذه الإشارة الموسيقية الجديدة  $\times$  للإشارة الى النغمة الوسيطة بين الرافعة  $\times$  والرافعة  $\times$  في مثال هذه السلاسل من النغمات .
- (١٤) يكاد يكون كل ما نورد هنا منقولاً عن أثينا يوس  
lib XIV, Cap IX. p. و ( مادية الفلاسفة ) Delph
- 634, 635, 636, 637 et 638, Lagdumi
- (١٥) يشمل نوع القيثارات المثلثة الزوايا آلات الهارب ، وكذا القيثارات ، وكل الآلات الموسيقية الأخرى من هذا النوع ، أما البقتيس فكانت تشمل كل الآلات التي تعزف بواسطة القوس . أو توقع بواسطة ريشة العزف .

### الفصل الثالث

بِحَقِّ الطَّبَنُورِ السِّكْرِيِّ ١٣

شكل هذه الآلة

أطوال ونسب أجزائها





### أطوال ونسب أجزائها

يبدو أن صفة ( الشرقي ) التى تلحق بهذا النوع من الطناير ، تدل على أن هذه الآلة الموسيقية قد ابتكرت فى الشرق ، أو أن الشرقيين - بوجه خاص - هم الذين استتبعوها ، وأنها نفلت من آسيا الى مصر ، وحيث يوجد الفرس الى الشرق من مصر ، فقد ينفو من المحتمل أن تكون هذه الآلة قد انتقلت من فارس الى هذه البلاد ، وأنها هناك - فى مصر - قد اكتسبت هذه الصفة التى غدت لصيقة بها .

أما عن شكل هذا الطنبور الشرقى ، فانه يكاد يشبه نصف ثمرة من الكمثرى ، طويلة ، تميل الى التسطح بعض الشيء ، أما اجمالى طولها فيبلغ المتر و١٢٦ سم ، وفيما خلا المشدة فان باقى جسم هذه الآلة مطلى باللون الأسود ، أما القصعة ، أو الجزء المحدوب من الجسم الرنان ، فقد صنعت من قطعة واحدة ووحيدة من خشب الدردار ، محفورة فى كل طولها بطريقة لا تترك لها سوى سمك مناسب ، موحد على الدوام ، يبلغ فيما يبدو ، خمسة ملليمترات ، وفى الوقت نفسه فان هذه القصعة تتخذ شكل ظهر حمار أكثر من أن تكون محدبة ، أى أنها أكثر زاوية منها دائرية . ثم تأخذ فى الضيق كلما اتجهنا نحو قاعدة العنق ، وتلتحم بها عن طريق شكل من مفرع ( موضع التفرع ) ، يشكل نهاية لها ، والذي يمكننا القول بأن قاعدة هذا العنق قد أدخلت فيه (٢) ، ويبدأ من قمة زوايا هذا المفرع التى تشكل نهاية للقصعة من أعلا ، يبلغ امتداد طول الجسم الرنان حتى أسفل ٤٢٢ سم ، وإلى الجانب الأيمن من القصعة ، وعلى بعد ١١ سم قريبا من المشدة ، وعلى مسافة ١٨٥ سم الى أسفل زاوية المفرع السابق ، يوجد ثقب

دائري صغير ، يبلغ قطره نحو ٦ ملليمترات ، وهو محفور بميل فى سمك الخشب ، ويبدو أنه قد جاء قصدا على هذا النحو . ذلك أننا نجد شبيها لذلك فى الطناير الأخرى ، من نفس النوع ، أى فى كافة الطناير عدا تلك التى تتخذ نمط الطنبور الكبير التركى ، فليعض منها مثل هذا الثقب وان يكن مكسوا بواسطة غلاف دائري من رقاقة خشب أو من صنف اللؤلؤ . أما الأنواع الأخرى ، مثل الطنبور الذى نتناوله بحديثنا فيظل ثقبها مكشورا مفتوحا ، ولسنا بقادرين على أن نحس ماذا يمكن أن تكون فائدة هذا الثقب ، اللهم الا أن يكون مستخدما كشمسمة .

أما مشددة التناغم فتستد طويلا ، وتتطلب بعض الشيء ، وهى ، شأن كل الطناير الأخرى ، مصنعة تخلو من الشمسات (٣) ، وخشبها من الصنوبر ، وتنقسم الى ثلاث قطع ، أكبرها هى القطعة الوسطى ، كما انها تنتهى بذيل يستطيل حتى يندمج بالمنق ليبلغ طوله نحو ٢٧ مم أعلى زوايا ما يشبه قصعة ، أى فوق المنق . وتحيط بالمشددة فى كل محيطها ، وإلى القرب من حوافها ، نقاط سوداء كبيرة أحدثت عن طريق رأس سمار محمى فى النار ، انخرقت بعض الشيء وهى تحلث أثرها فوق الخشب . وتبعد كل نقطة من هذه النقاط عن الأخرى بنحو ٢٧ مم ، أو تزيد أو تنقص عن ذلك بعض الشيء .

وعلى مسافة ٢٢٤ مم من أسفل المشددة ، أى عند نحو منتصفها ، توجد حلية صنعت بشكل منفر من نقاط شبيهة بالنقاط السابقة ، وعلى مسافة ٨١ مم إلى أسفل هذه الحلية ، نجد حلية أخرى من أربع نقاط تم إحداثها على غرار الأوليات ، ووزعت على شكل معين ، ونزولا عن ذلك بنحو ٤١ مم توجد الفرس التى لا يزيد علوها عن ٩ مم ، والتى تمتد على المشددة بمرض يصل إلى ٥٤ مم ، وهى من خشب الصنوبر ، وقد صنعت بشكل بدائي

لا مهارة فيه ، وقد اكتفى بتفريغ الجزء الأسفل بعض الشيء عند الوسط ،  
ثم جوفت قليلا في سمكها عند الأطراف وذلك لتشكيل الاقدام .

وقد صنعت العنق والبنجاء من قطعة واحدة ، هي بالمثل من خشب  
الصنوبر ، دورت من أسفل دون احداث زوايا وسطحت من أعلا ، ويبلغ  
طول هذه القطعة ، بدءا من الجزء الزاوى ، الذى يلتحم بفرع المشدة حتى  
طرف البنجاء ، ٧٠٤ مم ، وتزدان مساحته المسطحة بعشرين دائرة من  
صدف اللؤلؤ ، تقع ١٨ دائرة منها على خط مستقيم يمتد حتى وسط هذا  
السطح بدءا من مسافة ١٦ مم فوق الأنف وحتى ١١ مم فوق الذيل الذى  
ينم القطعة الوسطى من المشدة . أما الدائرتان الباقيتان فتوجدان  
متجاورتين تحت الدوائر السابقة ، وتمضى هذه الدوائر الثمان عشرة من  
صدف اللؤلؤ لتتقارب تدريجيا ، من بعضها البعض ، ويزيد إيقاع تقاربها  
من أعلى الى أسفل ، بحيث تكون الدائرتان الأولىان من أعلا على مسافة ،  
كل منهما من الأخرى ، يبلغ ٢٩ مم ، فى الوقت الذى لا تزيد فيه المسافة  
التي تفصل بين الدائرتين الأخيرتين عن مليمترين .

ويبلغ عدد الملامس ٢١ ملمسا ، وهي تقع الى بعضها البعض على  
مسافات غير متساوية ، ومع ذلك فقد قدرت هذه المسافات طبقا للنظام  
الذى أنشئ على أساسه سلم انغام هذه الآلة الموسيقية . وقد صنعت الملامس  
الستة عشر الأولى من عقدات من معى الحيوان ، ضغطت بشدة حول العنق .  
ويلتف حوله فى بعض الأحيان ، أما الخمسة ملامس الأخرى فتلتصق فوق  
المشدة . وقد صنعت هذه من نوع من القاب يسمونه بالعربية قلما  
( قلم ) (٤) ، وهو النوع نفسه من القاب الذى يستخدمه الشرقيون فى  
الكتابة ، والذى يشذبونه على نحو قريب من الطريقة التى نبرى بها  
ريشائنا ، ولا يكاد يبلغ قطر أنبوب هذا القاب أكثر من ٧ مم ، وهم

يقسمونه الى اربعة اجزاء يرققونها ليلصقوها بعد ذلك فوق المشددة .

وتتخذ الفرس على وجه التقريب الشكل نفسه الذى يشكلك فرس الطنبور التركى . وان تكن اصغر منها . وهى من قطعة واحدة من خشب القرانية . وتوجد . بدلا من النقوب التى تستخدم لتمرير الاوتار . ثلاث حزات صغيرة . يبلغ عمق كل منها خمسة ملليمترات . تقسم هذه الفرس الى اربعة اقسام تشبه اربع اسنان . تربط الاوتار بكل منها عن طريق حلقة احدثت عند اطراف هذه الاوتار نفسها .

اما الانف فقد صنعت من نعل صغير من خشب الليمون ادخلت بقوة فى نتوء ضيق احدث على مسافة ٦٨ مم فوق الممس الاول . على هيئة عقدة من اوتار من ممى الحيوان .

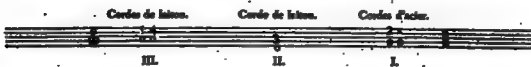
وبدلا من ان تتكون الحلقة او الحزام . الواقعة على بعد خمسة ملليمترات من الانف . ( وسنطلق عليها من الآن فصاعدا اسم خافضة الاوتار ) . من ثلاث عشرة لفة لوتر من النحاس الاصفر . فانها تتكون من خمس لفات لوتر رقيق من ممى الحيوان . ومسح ذلك . فحيث ان الآلة الموسيقية التى فى متناول يدنا ليست جديدة . وان المواد التى باعنا اياها قد رميها قبل ان يسلمنا اياها . فمن المرجح ان يكون قد احل خافضة الاوتار هذه المصنوعة من ممى الحيوان . محل تلك المصنوعة من المعدن والتى كانت تنقص هذه الآلة . ذلك ان هذا الجزء . فى الآلات الموسيقية من هذا النوع . والتى لم ترمم قريبا . كما يبدو . يوجد مصنوعا من اسلاك من النحاس الاصفر . ولن نتحدث عن النوتات . الطولية الموجودة على اسفل البنجلاك والتى تمر من خلال الاوتار تحت الحافضة . اذ ينبغى لهذه ان تكون . بل هى كذلك فى واقع الامر فى الطنابير الاخرى . على غرار ما لاحظناها عليه فى الطنبور الكبير التركى . وهى معيدة . بقدر ما الحافضة لا غنى عنها

لتقريب الأوتار من الأنف ، فحيث تربط الأوتار خارج البنجاك . فسوف تكون ( هذه الأوتار ) بمنونها بالغة البعد ، ولن تحمل قط فوق الأنف .

ويبلغ عدد الأوتار خمسة ، أربعة منها من خشب الكسناء . أما الوتر الخامس ، وهو أدناها ، فمن خشب الليمون ، ولكل واحد من الأوتار الخمسة عند قمة رأسه ، زرار صغير مصنوع من العاج .

ويزود الطنبور الشرقي بخمسة أوتار ، ثلاثة منها من النحاس الأصفر ، وهي تلك الواقعة على الجانب الأيسر . أما الاثنان الآخران ، الواقعان على الجانب الأيمن ، فمن الصلب . وتوقع أوتار هذه الآلة الموسيقية بريشة عزف هي شريحة رقيقة من الخشب أو هي ببساطة ريشة نسر ، وإن تكن هذه الأوتار الخمسة لا تحدث ، برغم ذلك ، سوى ثلاث نغمات متباينة ، فتصدر النغمة الخفيفة عن طريق الوتر الأوسط وحده ، وهو مصنوع من النحاس الأصفر . أما الوتران الواقعان ناحية اليسار فيحدثان النغمة الحماسية مع وتر الوسط ، ويحدث وترا اليمين النغمة الرباعية مع وتر الوسط كذلك . وعلى هذا ، فإن هناك وتيرين أعدا في التساوق النغمي ( التساوي ) على اليمين وهناك اثنان مثيلان على اليسار ، ويطلق في العربية ، على الوتر الذي أعد على هذا النحو اسم التساوي . ويطلق على وتيرين أعدا بهذه الطريقة اسم « نغمتان متساويتان » .

مثال على هذا الائتلاف النغمي



ومهما تكن الغرابة التي ستبدو عليها بنية الطنبور الشرقي . وكذا اختلاف النغمي ، فإن كلا من هذين ، البنية والاختلاف ، موجودان كذلك في أوروبا حتى أيامنا هذه . ونجد آلة من هذا النوع في البندقية ، بل انها تستخدم على نطاق شعبي هناك ، ولذلك فقد لا يفهم باعنا على الدخشة أن تكون هذه الآلة ، باثلاثها النغمي ، قد جلبت الى هذه البلاد ، على يد العرب الشرقيين ، عندما سيطر هؤلاء على غالبية جزر البحر الأبيض المتوسط وعلى الجزء الأوسط من إيطاليا ، أو أن هذا يدل ، على الأقل ، انه قد جاء وقت ذاع فيه نظامهم الموسيقي ، واتبع في هذه البلاد ، ويتطابق هذا بالتالي مع ما سبق أن قلناه عن أصل نظامنا الموسيقي الجديد ، الذي وضعه جى أرزو . واليكم واقعة تشهد ، بطريقة لا تقبل أى مرأ ، ما نقوله الآن . فبعد ابرارنا على شواطئ مصر ، وبينما كنا في زيارة للجنرال مينو ، الذى كان يقيم عند قنصل البندقية في الاسكندرية ، سمعنا صوت آلة موسيقية كانت مجهولة من جانبنا ، فأبدينا على الفور رغبتنا في التعرف على هذه الآلة ، وإلى الشخص الذى كان يعزف عليها ، فأخبرنا القنصل بأنه خادمه ، ويطلب منا أمر بحضوره وفى صحبتته آله . وبعد أن عزف هذا الرجل أمامنا بضمة الحان من بلده ، قمنا بفحص خامات وهيئة وبنية هذه الآلة ، فوجدنا كل الجسم والعنق مصنوعين من طرف جريدة قطع بطول ٤٨٧ مم بدءا من نقطة اتصال هذه الجريدة بجذع نخلتها ، ويشكل أرض جزء فيه ، أى القاعدة التى حفر فى سمكها جسم الآلة أو قصعتها ، ويستخدم الباقي كعنق ، وقد الصق فوق القصعة لوح صغير من خشب الصنوبر ليشكل المشفة ، وفى أعلا ، فى الجزء الأضيق من العنق توجد الأوتار ، وتمضى هذه الأوتار التى ربطت به ، بعد أن تمر بفرس مصنوعة بشكل خشن ، لتربط فى عقدة وحيدة أسفل القصعة ، عند المقدمة .

وهكذا تشبه هذه الآلة الطنبور الشرقى سواء فى مبناها او فى شكلها بدرجة كبيرة ، فجسمها بالمثل يتكون من قطعة واحدة محفورة فى سمكها حتى تتكون القصبة . وتبدو هيئتها بوضوح الشكل . ومسطحة قليلا من أسفل ، ويستطيل جسمها بينما يميل نحو الضيق من أعلا . اما أوضاع الاوتار فلا يقل شبيها عن مثيلاتها فى الطنبور الشرقى ، كما يتشابه الائتلاف النفسى هنا وهناك كذلك ، ما دام وتر الوسط هو الذى يحدث النغمة الأشد خفوتا ( والأكبر غلظة ) ، كما ان الوتر الواقع الى الشمال يعطى النغمة الخامسة مع الوتر الأوسط . فى حين يعطى الوتر الايمن النغمة الرباعية مع خفيضتها .

ولعل الفرق الوحيد الذى لاحظنا وجوده بين هاتين الآلتين . هو ان هذه الأخيرة تعزف بالقوس . فى حين يوقع الطنبور الشرقى عن طريق ريشة العزف (٥) .

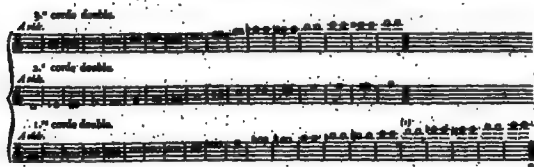
وحيث لم تكن قد شاهدنا من قبل آلات موسيقية دوزنت على هذا النحو قبل مجيئنا الى الاسكندرية ، وحيث بدا لنا هذا الائتلاف النفسى غريبا وشاذا ، فاننا ، كيما نتأكد مما ان كان هذا البندقى قد جهز آله على هذا النحو جهلا ام قصدا ام مصادفة . فقد انتزعنا أوتارها . ثم طلبنا اليه ان يعيد تركيبها وأن تأتى مدوزنة . وهو ما فعله على الفور دونما تردد أو تخبط ، وحينئذ .أيضا أن هذا الائتلاف النفسى . مهما تكن غرابته بالنسبة لنا . قد جاء مع ذلك ثمرة للتفكير والقصد . وعندئذ كذلك تبيننا أنه ينتمى بالضرورة الى نظام موسيقى منتظم . وشسبيه بالنظام الذى اكتشف رامو Rameau مبدؤه الأساسى . وأن هذه النغمات هى نغمات أساسية . وأنها تنتسب الى المقام الدورى . او مقام رى صغير . وأنها تدخل فى اطار نظام متطابق بدرجة كبيرة مع المبادئ الهارمونية . وحين سألنا هذا البندقى عما

أوحى له بشكل هذه الآلة أخبرنا أنه توجد في بلده آلات مماثلة وإن تكن أفضل من هذه صنعا ، وأنه سمعا منه كى يسرى عن نفسه قد عكف على تركيب هذه الآلة التى كان عليها أن تقوم ، بالنسبة له ، فى مقام تلك التى خلفها وراءه فى الهندية .

وعلى هذا ، فلا بد أن نكون على اتفاق فى أن نظامنا الموسيقى قد انبثق عن نظام أوسع هو نظام الموسيقى العربية ، أو أن علينا ( أن رفضنا هذه الفكرة ) أن نفسر كيف ؛ وفى أى عصر انتقلت الى هؤلاء العرب مبادئنا عن الهارمونى .

وبانتظار أن تسنح الفرصة لمعالجة أوسع لهذه المسألة ، كى ندحض الاعتراضات التى يمكنها أن تقف حبر عثرة أمامنا فى هذا الصدد ، أو لكى نجيب على كل الأسئلة المعارضة التى لن يفوت أحدا أن يجابهنا بها على الفور ، فإننا نستعرض الأنظار هنا الى كل ما يمكن أن يتطابق مع رأينا .

مساحة النغمات التى يمكن الحصول عليها من  
الطنبور الشرقى باتباع الملامس الثابتة ، سواء  
تلك التى توجد فوق المنق أو تلك التى توجد  
فوق مشددة الآلة



وسنلاحظ أن هذه الآلة لها اثنتالها النغمات الخاص ، كما أن لها ، شأن الطنابير الأخرى ، سلما للأنغام يختلف عن سلم الآلات الموسيقية الأخرى ، وإن لها ، بالتالى ، شأن كل نوع من هذه الطنابير ، ميلوديه



الخاص ، وأنه يتقبل بعض مقامات ويستبعد مقامات أخرى ، وسوف نذكر كذلك : ودون جدال ، أن هذه الميزات لم تنشأ صدفة ، أو بفعل نزوة ( من الصانع أو العازف ) ، وإنما قد جاءت بسبب الوظيفة التي ينبغي أن تقوم بها هذه الآلة ، وبسبب التأثير الذي يراد منها أن تحدثه . فمن المعروف أنه كان قد تحدثت فيما مضى ، عند شعوب مصر واليونان ، ضروب الفناء كما تحدث الآلات الموسيقية ، التي تلائم هذه وتلك ، العمر والحالة والظروف التي ينبغي لها أن تستخدم فيها ، كما أننا نعرف طبقا لما قرأناه في العراصات المختلفة التي تناولت الموسيقى العربية أن الشرقيين بنوهم قد وصفوا وحددوا كل هذه الأشياء ، وأنهم بينوا - على سبيل المثال - أن هذا المقام يتناسب مع المحاربين وأن ذلك يلائم رجال الشرع والقانون والعلماء ، وأن هذا الثالث جدير بطلاب اللغة والمتعة ، وأن الرابع يناسب المرأة ، في حين أن الخامس يليق بالعبيد ، والسادس للأطفال .. الخ ، وأن مقاماً بعينه لابد أن يؤدي في وقت بذاته كشروق الشمس مثلا ، أو عند الظهيرة أو عند المساء أو نحو منتصف الليل ، وفي يوم محدد من أيام الأسبوع .. الخ ، وأن مقاماً آخر يلائمه وقت آخر مثل بزوغ النهار أو في التاسعة من الصباح ، أو الثالثة عصرا ، أو عند صلاة الفجر ، أو عند صلاة المغرب ، وفي يوم بذاته من أيام الأسبوع .. الخ ، وأخيرا أن كلا من هذين المقامين ينبغي له أن يحث أثرا مشابها للوضع الذي يكون من المفيد فيه أن يكون الإنسان في هذه أو تلك من الظروف .

وهكذا كانت ، كذلك ، الأسباب الرئيسية التي نظمت اختيار النغمات ، وترتيب تنابعا في كل آلة بذاتها ، من الآلات الموسيقية المختلفة عند الشرقيين .

### الهوامش :

- (١) انظر اللوحة AA الشكل رقم (٧) .
- (٢) بإمكاننا أن نكون فكرة عن هذا التفرع أعلا القصمة وعن الطريقة التي سويت بها المنق أو التحم هذا التفرع بها يرجوعنا الى الشكل رقم ٩ الذي يتكون ، برغم انتسابه الى الآلة المرسومة في الشكل رقم (A) ، من أجزاء مشابهة التيحت بشكل مماثل ، وان تكن بأطوال أقل .
- (٣) يدفعنا هذا على الظن بأن الثقب الصغير في القصمة قد يكون في واقع الأمر شمسمة .
- (٤) تعني الكلمة نفسها في الأثيوبية الشيء نفسه ، كما نتعرف كذلك على الكلمة ذاتها في الكلمة اليونانية كالاموس Kalamos ، تلك التي تعني الأمر نفسه ، وكذلك تفعل الكلمة اللاتينية Calamus ، وان يكن من المسير أن نتعرف عليها في الكلمة الفرنسية Chalumeau (شبابه) ، التي اشتقت مع ذلك من الكلمة اللاتينية السابقة Calamus . ومع ذلك فإن معنى هذه الكلمة ، في الفرنسية ، يقتصر على المعنى المبدئي الذي كان لها في اللغات الأولى .
- (٥) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (١٠) .

## الفصل الرابع

عن الطنبوري البلغاري



ينبثنا اسم هذه الآلة الموسيقية أنها . هي . مانفولين البلفار<sup>(١)</sup> ،  
وتكشف الزخارف التي تزدهم بها والتي حملت بها عن أصلها . ونتعرف  
فيها . كذلك ، على ميل الآسيويين الجانح نحو الترف والزخرف حتى في  
الأشياء التي لا تتطلب ذلك كثيرا . وسوف لا نلزم أنفسنا بأن نشرح  
بالتفصيل كل الزخارف التي حملت هذه الآلة بها . إذ يمكن التعرف عليها  
في الرسم . على أن نعرف مقدما أن كل ما هو أبيض في الرسم مصنوع من  
صدف اللؤلؤ . وأن كل الزخارف التي مثلت بالنقط قد أهدئت بطرف  
قطعة مديبة من حديد ، محمية بالنار . وأن أسنان الذئب التي تبدو باللون  
الأسود . حول المشدة . هي من خشب سانت لوسى . كما لابد أن نعرف  
أن طرف البنجك مأخوذ من الماج . وكذلك جاءت قمة روس المصافير .

والطنبور البلفارى هو أصغر ما عرفنا من أصناف الطنابير طرا ،  
إذ لا يبلغ ارتفاعه أكثر من ٥٧٨ مم في كل امتداده . أما الجزء المجوف من  
الصندوق فلا يتجاوز طوله ١٨٩ مم على ١١٥ مم في أقصى اتساع له .  
و ٣٤ مم في أقل هذا الاتساع . في حين يبلغ عمقه نحو ٦٢ مم .

وتصنع قصعته ، فيما بدا لنا . وكما هو الحال في الطنبور الشرقي .  
من قطعة واحدة من خشب الدردار وأن تكن أكثر تعرقا . ومسح ذلك فان  
بعض من ينبغي أن يكونوا أكثر منا معرفة به قد وجدوا أن هذا الخشب  
شبيه بذلك الذى يطلق عليه اسم خشب الأزدرخت ( وهو شجر زينة ) ،  
وهو يميل قليلا نحو الاحمرار . كما أنه خفيف الثقل وبه دوائر مركزية  
تدور من حول المركز . يشابهها المرء باللغة الواضح في هذا الطنبور .

وتتكون المشدة كذلك من ثلاثة ألواح من خشب الصنوبر ، يشغل

أحدها الجزء الأكبر من سطح هذه المشدة ويمتد حتى اندماج أسفل قصبة العنق. ١ . بالفرع (٢) الذى يشكل أعلا الجزء الطولى من القصبة (٣) كما هو الحال فى الطنبور الشرقى ، الذى نحيل اليه فيما يختص بتفاصيل القبطى ، أما اللوحان الأخيران من المشدة فيملئان بقية سطح هذه المشدة ، مما يقلل من حجم الفراغ المشتل بين وتر القوس ومحيط المنحنى الممتد بين منتصف ارتفاع هذه المشدة نفسها وأسفلها .

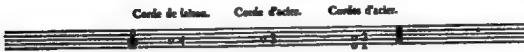
ولسنا بقادرين على أن نقدم فكرة أكثر دقة عن شكل جسم هذه الآلة الا بقولنا انها تشبه حرما ثلاثيا ممتدا لم يترك من أسطحه الثلاثة مستويا سوى سطح واحد ، فى حين دور السطحان الأخيران ، وبصفة خاصة سطح القاعدة ، وكذلك زاوية الضلع المقابل للوجه المسطح ، وهو سطح المشدة ، وان تكن ، حتى هذه ، قد حدثت بعض الشيء ، ويكون السطحان الأخيران وكذا الزاوية الممودة التى للقاعدة ، مع الضلع المقابل لسطح المشدة ، الجزء المحبب ، أو قصبة الطنبور البلغارى .

وقد صنعت عنق وبنجاء هذه الآلة من قطعة واحدة من خشب القيقب العظيم بصالح اللؤلؤ . أما الفرس فهى كذلك من الخشب نفسه ، وان تكن الأنف من خشب الأكاجة . وتتكون الفرس من سبع عقدات أو لفات من وتر من النحاس الأصفر ، مضبوطة بشدة حول البنجاء على مسافة ٧ ملليمترات فوق الأنف . والفرس هنا قرية الشبه بمثلتها فى الطنبور الشرقى مع مراعاة كافة النسب . أما الأوتاد ( أو المصافير ) فمن خشب الليمون ، وهى تشبه ، من ناحية الشكل ، أوتاد الآلات الموسيقية الأخرى من هذا النوع .

وليس للطنبور البلغارى سوى ثلاثة عشر ملمسا ، جاءت على شكل

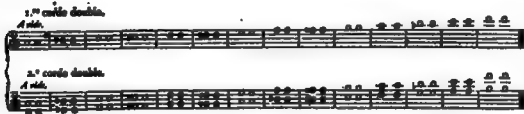
أوتار من ممى الميوان ، وقد شئت الستة الأولى بأربع لفات . وشئت السبعة الأخرى بثلاث لفات حول العنق . ولا يزيد عدد هذه الأوتار عن أربعة ، أولها من النحاس الأصفر . أما الثلاثة الباقون فمن الصلب . ولا نطخت هذه الأوتار سوى نغمتين متباينتين . وثلاثة من هذه الأوتار « متساويات » أى تدخل فى « المتساوى » ، فى حين تصدر النغمة الرباعية عن وتر واحد . وتوقع هذه الأوتار بواسطة ريشة العزف (٤) .

مثال على الائتلاف النفسى للطنبور البلغارى



وهكذا لا تستطيع أوتار هذه الآلة أن تعطينا سوى سلمين من النغمات المتباينة . يتكون كل منهما من أربع عشرة نغمة ، بما فى ذلك نغمة البدء ( على الحالى ) .

مساحة النغمات التى يمكن الحصول عليها  
من كل وتر من أوتار الطنبور البلغارى



### الهوامش :

- (١) أنظر اللوحة AA ، الشكل رقم (٨) .
- (٢) أنظر اللوحة AA ، الشكل رقم (٩) .
- (٣) شرحه .
- (٤) أنظر اللوحة نفسها ، الشكل رقم (١٠) .





الفصل الخامس

عن الطَّبِيبِ الْبَزْزَكِيِّ



### المبحث الأول

عن الطنبور البزرك (١) . عن شكله ،

عن اجزائه . وعن زخارفه

تعنى كلمة بزرك فى اللغة الفارسية : الكبير . وهكذا فان كلمة طنبور بزرك تعنى ماندولين كبير . وقد تعنى كلمة الطنبور الكبير التركى . على غرار كلمة الماندولين الكبير الفارسى . الماندولين الكبير التركى .

وتأخذ هذه الآلة الموسيقية . على نحو ما . موضعا وسطا بين الطنبور السابق . فهو اقل بساطة من الطنبور الشرقى . او الماندولين الشرقى . ولكنه . كذلك . اقل تعقيدا من الطنبور الكبير التركى . واقل زخرفا من الطنبور البلغارى . وليس للاخير سوى اربعة اوتاد ( عصفير ) وثلاثة عشر ملمسا . وللطنبور الشرقى خمسة اوتاد وعدد مماثل من الاوتار . وله كذلك عشرون ملمسا . اما الطنبور البزرك فله ستة اوتاد ( عصفير ) وعدد مماثل من الاوتار بالاضافة الى سبعة وثلاثين ملمسا . وشكل الطنبور البزرك اكثر انتظاما واكثر استدارة من شكل الطنبور الشرقى . لكنه لا يماثل نصف كرة كما هو حال الطنبور التركى . وانما يشبه نصف ثمرة كمثرى .

وتتكون القصعة ، او الجزء المحلب من الجسم الرنان . من اضلاع متلاصقة تحت قاعدة العنق . على غرار اضلاع الطنبور الكبير التركى . لكن اضلاعه اكثر ضيقا عند اطرافها . واكثر اتساعا عند نحو الربيع من ارتفاعها . وهى تختلف فى ذلك عن اضلاع الطنبور الكبير التركى . التى تبلغ اكبر اتساع لها عند مركز تقوسها (٢) . وهى تختلف عنها كذلك من حيث العدد . فبدلا من الاحد عشر ضلعا التى لهذا الاخير . لا توجد سوى

عشرة أضلع فى البرك . وتتجمع بالمثل ثمانية من أطرافها الدنيا وتتلاقى أيضا أسفل القصبة . فى النقطة التى يمر بها خط ينزل رأسيا . باتجاه مسار قصبة العنق الممتدة من الحلف حتى أسفل . وإن يكن هذا التلاقى لا يتغطى قط بذيل الفرس . كما هو الحال فى أضلع الطنبور الكبير التركى التسعة . أما الضلعان الآخران اللذان تحمل عليهما المشدة . من الجهتين . فيمضيان . ناحية الأطراف بينما يزدادان اتساعا . وأما الضلعان السفليان فيلتقيان أحدهما بالآخر تحت مركز التحام الأضلع الثمانية الأول . ويكتسيان عند هذا الموضع بذيل الفرس . وهو بالغ القصر .

ويتكون العنق من جزئين : القصبة A . والقاعدة B . وتشكل القصبة قطعة واحدة مع البنجاك . صنعت من خشب الكستناء . وتنتهى . من أسفل . بزاوية فى B حين تدخل فى المفرع الذى تصنعه القاعدة بدءا من C حيث توجد فتحتها . وحتى B حيث تكون قمته . وهكذا تمتد القاعدة بدءا من A حتى C من الخارج . على الأقل . إذ يحتمل أنها تمتد لأكثر من ذلك فى داخل الجسم الرنان . وفوق هذا الامتداد . الذى ينتهى فى شكل منحنى . تتلاقى أطراف الأضلاع .

ويصنع كل من الجسم الرنان والفرس من خشب الصنوبر . أما رافعة الأوتار فمن خشب السرو . وكذلك جاءت قاعدة العنق . وتصنع أربع من العصافير من خشب الليبون . أما المصفورتان الأخريان وهما أكثرهن انخفاضا من ناحية الأمام . فتصنعان من خشب سانت لوسى . وينتهى طرف كل رأس من هذه العصافير بزر صغير من العاج . أما الأوتار فهى معدنية : ثلاثة منها . وهى التى تقع الى اليمين . من الصلب . أما الثلاثة الأخرى . الواقعة الى اليسار . فقد جاءت من النحاس الأصفر .

وتتكون مشدة الطنبور البرك . كما هو الحال فى مشدة الطنبور

الشرقي ، من ثلاثة ألواح صغيرة من خشب الصنوبر ، وأكبر هذه الألواح هو ، كذلك ، أوسطها ، وهو يشغل كل طول الوسط ، ويمتد الى ما وراء التفرع والتحام قسبة المنق بقاعدته ، ونرى عند المخطوط الفاصلة بين هذا اللوح واللوحين الصغيرين ، اللذين يشكلان كل منهما ، نهاية لاتساع المشدة ، من الجانبين ، شبكة من الأبنوس ، توجد بالقرب منها ، الى اليمين وإلى الشمال ، نقاط سوداء أحدثت بواسطة طرف قطعة حديد محمأة في النار ، وصنعت بشكل يكاد يكون سطوحيا ، وتوجد نقاط مشابهة حول المشدة ، قريبا من الحواف ، تبتمد كل واحدة منها عن الأخرى بنحو ٢٠ مم . وتوجد كذلك على المشدة زخارف ، تتكون بدورها من نقاط سوداء توجد وسطها رسائيل مستديرة من صدف اللؤلؤ ، وتوجد فوق هذه المشدة ، كما هو الحال في مشدة الطنبور الشرقي ، قطع صغيرة تشكل ما يشبه أعلاما ملصقة ، تشكل ملابس اضافية ، وينحصر الفرق في هذا بين هاتين الآلتين الموسيقيتين في أنه توجد فوق الأخيرة ( البزرك ) ستة ملابس ، في الوقت الذي لا يوجد فيه في الطنبور الشرقي سوى خمسة منها .

ولسنا نجد ضرورة تدفعنا لأن نستعري الأنظار الى أن الزخارف الصدفية لا توجد هنا الا فوق المشدة ، كما هو الحال في الطنبور الكبير التركي ، في حين أننا لا نراها في الطنبور الشرقي الا فوق المنق ، ذلك أن الشرقيين ، برغم تشبههم الشديد بعاداتهم ، لم يبلغ مرتبة الوسوسة ، وحتى في أدق التفاصيل ، فاننا على غير يقين من أنهم يولون أهمية كبيرة لمثل هذه الأنواع من الزخارف ، وعلى ذلك فلسوف تكون مضيفة للوقت أن نتوقف كثيرا عند هذه الملاحظة .

وهناك نقطة اتفاق أخرى تربط بين الطنبور البزرك والطنبور الشرقي ، لا نظنها أكبر أهمية من سابقتها ، وهي أن خافضة الأوتار ، في كلا الآلتين

الموسيقيتين ، تؤخذ من وتر من معنى الحيوان ، مع فرق لا بد من الإشارة إليه ، وهو أنها لا تتكون في الطنبور الشرقي الا من خمس لفات ، في حين تبلغ سبع لفات في الطنبور البزرك .

واذ تستطيع كل هذه المقابلات أن تقدم فكرة دقيقة ، بالقدر الكافي ، عن شكل هذه الآلة ، فليس علينا ، بعد ، الا أن نصف أبعاده ، والنسب القائمة بين أجزائه .

---

#### الهوامش :

(١) كتبناها بزرك ، وليس بوزورك ، حتى نتوافق مع الهجاء الفارسي ( والترجمة بتصرف يقتضيه النقل الى العربية ) .

(٢) أنظر اللوحة .

## البحث الثاني عن أطوال الطنبور البزرك وعن النسب القائمة بين أجزائه

يبلغ الامتداد الكلى لطول هذه الآلة الموسيقية مترا ٤٩ م ، ويشتمل العنق وحده على امتداد طوله ٧٢٤ م ، أما الجسم الرنان فيشكل الجزء الباقي ، ويبلغ طوله ٣٢٥ م .

ويبلغ طول المشددة ، مقيسة ابتداء من رافعة الأوتار وحتى الموضع الذى تنتهى اليه الحلية المثلثة الشكل ، المصنوعة من صدف اللؤلؤ ، والتى توجد فوق العنق ، ٤٤٢ م ، فى حين يبلغ أقصى اتساع لها ، وهو الذى يوجد أسفل الفرس بقليل ١٨٢ م ، ويبلغ عمق الصندوق نحو ١٠٨ من المليمترات . أما أضلاع القصعة فيبلغ أقصى عرض لأى منها أربعة وثلاثين مليمترا .

وهنا نجد لزاما علينا أن نلزم الصمت ازاء بقية التفاصيل حتى نجنب القراء ملال قحولتها ، وإذا كنا قد قمنا من قبل بسرد هذه التفاصيل بخصوص الآلات الموسيقية السابقة ، فقد كان القصد من وراء ذلك ألا نهمل شيئا فيما يتصل بالفن والذوق والمهارة التى صنعت بها الآلات الشرقية ، ولكننا نعتقد ، حين لا يكون ثمة جديد تجدر الإشارة اليه ، فى إطار هذه الاعتبارات أن الواجب يقتضى منا أن نختصر من الأوصاف التى نسوقها أكثر فأكثر .

**البعث الثالث**  
**عن الائتلاف النغمي لهذه الآلة الموسيقية**  
**وعن مساحة نغماتها**

يقوم الائتلاف النغمي للطنبور البزرك على نفس المبدأ الذى يقوم عليه هذا الائتلاف فى الطنبور الشرقى ، وبرغم أن هذه الآلة قد زودت بأوتار ستة فإنها لا تصدر سوى ثلاث نغمات متباينة ، وإن تكن قد جاءت على ترتيب مغاير لمثيلاتها فى الطنبور الشرقى ، فالنغمة الأشد خفوتا ( غلظة ) تقع الى اليمين ، أى فى الموضع الذى تحتله أدق الأوتار ( أحدها ) فى آلات الكمان عندنا ، وتصدر هذه النغمة عن وتر واحد مصنوع من الصلب ، أما النغمة الثانية ، أو نغمة الوسط ، وهى الخامسة فوق الأولى ، فتصدر عن طريق وترين من الصلب ، فى المتساوى ، ويقعان الى يسار الوتر السابق ، وأما النغمة الثالثة ، وهى رباعية النغمة الحفيضة أو الغليظة ، أو فى طبقة تحت النغمة الثانية ، فتصدر عن طريق أوتار ثلاثة ، صنعت من النحاس الأصفر ، فى المتساوى ، وتقع هذه الى اليسار من الوترين السابقين ، على النحو الذى نستطيع أن نراه فى المثال الآتى :

**مثال**



وتصدر عن كل وتر ، عن طريق الملامس التى تقسم العنق ، وتلك التى الصقت بالمشدة ، واحدة من نغمات هذا الائتلاف النغمي ، يمكنها مع التدرج ، أن تكون سلسلة من أنغام متصاعدة .



وحيث أن الملامس التي توجد فوق المشدّة لا تمتد الى الأوتار الثلاثة الأولى من النحاس الأصفر ، الواقعة الى اليسار ، والداخلية في المتساوى . وحيث لا تستطيع هذه الأوتار أن تحمل الا على التسعة عشر ملمسا المصنوعه من أوتار من معى الحيوان ، والتي تقسم العنق ، فلا يمكن أن ينتج عن ذلك الا سلسلة من عشرين نغمة ، تدخل ضمنها نغمة الفراغ أو نغمة البدء .

أما الأوتار الثلاثة من الصلب ، والتي دوزن أحدها في الخماسية تحت الآخرين ، وفي الرباعية تحت الثلاثة الأول ، فبخلاف أن هذه الأوتار تستطيع كالأوتار السابقة أن تحمل على ملامس العنق ، فانها تمتد أو تتسع كذلك الى ما فوق الملامس الستة المضافة الى المشدّة ، وبالتالي فانها تنتج سلسلتين من الأنغام تزيد كل منهما بخمس نغمات عن المجموعة الأولى - أي أن نغمات كل سلسلة منها تبلغ خمسا وعشرين نغمة .

### مساحة وتباين النغمات التي يصدرها الطنبور المزودك



### الهوامش :

(١) نحصل على هذه النغمات الخمس الأخيرة ، التي تصدر عن الوتر المزدوج الثاني ، وعن الوتر الواحد ، عن طريق الملامس القلمية الشكل ، والتي أضيفت على مشدّة هذه الآلة .



## افصل السادس

عن الطنيزي في البيعة "١"



هذا الماندولين ، فيما يبدو ، مصغر الطنبور البزرك ، ولهذا السبب ، على وجه الترجيح ، فقد أطلق عليه اسم الطنبور البقلمة ، وهو ما يعنى الماندولين الطفل أو الصغير ، فى مقابل الاسم الذى يطلق على الماندولين السابق ، الذى يشار اليه باسم الطنبور البزرك أى الماندولين الكبير .

وفى واقع الأمر ، فإن الطنبور البقلمة لا يبدو ، من النظرة الأولى ، مختلفا عن الطنبور البزرك الا فى صغر أطواله التى لا تبلغ قط نسبة الثلث من أطوال البزرك ، وعلى نحو قريب من ذلك فإن أحدهما يشبه الآخر لدرجة كبيرة ، سواء فى شكله أو فى الزخارف التى يتحلل بها ، فالقصة والمشمة والمنق والعصافير ورافعة الأوتار قد صنعت ، كل منها هنا وهناك ، على نحو متماثل تماما ، وبالتالى فأننا نحيل الى الوصف الذى قدمناه عن هذه الأجزاء ، عند حديثنا عن الطنبور البزرك ، وسنقصر حديثنا هنا عن الأمور التى تميز الآلة الموسيقية ، موضوع حديثنا .

تتكون قصة الطنبور البقلمة (٢) من سبعة أضلاع ، تضى خمسة منها نحو الأطراف ، وهى تأخذ تدريجيا فى الضيق ، وهذه الأضلاع مصنوعة من نوع من خشب الرند ، تنتشر عليه حبوب ناعمة وملساء بالقدر الكافى ، أما الضلعان الآخران فيبضيان ، وهما يزدادان عرضا ، عكس الأضلاع الخمسة الأولى ، نحو الأطراف ويبضيان ، الواحد منهما الى الآخر ، من أسفل أما الضلع الأخير فى كل وجه ، أى تلك الأضلاع التى تنهض فوقها المشمة فمصنوعة من خشب الزان ، فى حين تصنع قاعدة العنق من خشب الكستناء ، أما القصة فمن خشب الصنوبر ، ويتقاسم امتداد هذين الجزئين أربعة عشر ملمسا ، هى عقدات من أوتار مأخوذة من موى الحيوان ، على غرار ملابس كل آلات الماندولين الشرقية . وأما العصافير فمن خشب القرانية ، وقد سويت

ينصل وليس عن طريق المخرطة . وان تكن الفرس ، والأنف ، وطرف  
البنجك ، وقمة رموس المصافير ، قد جاءت من العاج . وتشكل خافضة  
الأوتار من حلقة تتكون من عشر لفات . ضمت بشدة ، مصنوعة من وتر من  
نحاس أصفر رفيع للغاية . أما الألواح الخشبية الثلاثة التي تشكل المشدة ،  
فلا تملأ ، كما هو الحال في الطنبور البزرك ، كل امتداد الآلة في عرضها ،  
بشكل تام ، اذ ينتهي الجزء الباقي من المشدة ، من كل ناحية ، وهو يميل  
الى الهبوط . بدءا من الموضع الذي يأخذ فيه المنحنى البيضاوى فى التراجع ،  
ليتخذ حثيثا شكلاً مستديرا وهو يضى الى أسفل ، ينتهى بقطعة صغيرة من  
نصل خشبي أملس . ومن جهة أخرى فان الفرس منخفض للغاية ، وهو  
مصنوع من خشب الصنوبر . ويبلغ عدد الأوتار أربعا ، ويصنع الأول من  
الجانب الأيسر ، من النحاس الأصفر ، أما الأوتار الثلاثة الأخرى فقد صنعت  
من الصلب (٣) .

ويعد الائتلاف النفسى لهذه الآلة مقلوب نظيره فى الطنبور البزرك ،  
اذ نجد النغمات فى الآلة الأخيرة - اذا ما نظرنا اليها باعتبارها النغمات  
الرئيسية لمقام ما - على نحو تكون فيه نغمة القرار فى الحفيض ، وتكون النغمة  
المسيطرة والنغمة التى تحتها فى الجهير أو الحساد ، أما الائتلاف النفسى فى  
آلتنا هذه فيأخذ وضعا عكسيا ، اذ تكون نغمة القرار فى الجهير ، فى حين  
تأتى النغمة المسيطرة ، وتلك التى تحتها ، فى الحفيض أو الغليظ .

### مثال

#### على الائتلاف النفسى فى آلة الطنبور البغلجة

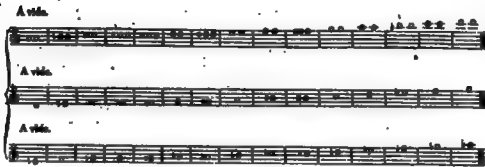
Corde de l'alto. Corde d'alto. Corde d'alto. Corde d'alto.



واذ ينقسم كل وتر بفعل الأربعة عشر ملمسا التي في العنق ، فان  
بمقدوره أن يعطى خمس عشرة نغمة متباينة ، بما في ذلك نغمة البدء ، الأمر  
الذى يعطينا السلاسل أو المجموعات النغمية الآتية :

### مساحة وتباين النغمات

التي يمكن أن يحدثها الطنبور البغللة



### الهوامش :

- (١) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (١٢) .
- (٢) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (١٣) .

(٣) يقارن لابورد Laborde هذه الآلة بآلة السيورى sewuri ،  
وان كنا لم نسمع قط في مصر أحدا يشير الى آلة بهذا الاسم ، ومع ذلك فمن  
المرجح ، طبقا لما يقوله هذا المؤلف في دراسته عن الموسيقى أن تكون  
السيورى هذه هي نفسها الآلة الموسيقية التي وصفناها تحت اسم الطنبور  
البرزك ، فيما عدا أن البرزك تنزود بخمسة أوتار من الصلب ، ووتر سادس  
من النحاس الأصفر . وفي الوقت ذاته فان الآلة التي يسميها لابورد البغللة  
أو الطنبورة قليلة الشبه بالآلة التي نحن بصدد الحديث عنها ، كما يبين من  
الرسم الذي قدمه عنها في دراسته عن الموسيقى ، ويختلف الوصف الذي  
يقدمه عنها ، كثيرا ، عن الوصف الذي نورد له هنا ، اذ يقول :  
« ان للبغللة أو الطنبورة ، على وجه التقريب ، الشكل نفسه الذي  
للسيورى ، وان تكن أصغر منها حجما ، ولا تعمل سوى أوتار ثلاثة :  
اثنان منها من الصلب ، والثالث واحد من النحاس الأصفر ، وقد ربطت حول  
العنق أوتار من موى الحيوان ، وحتى تكون النغمات الصادرة عنها أكثر جهرارة  
أو حدة فانها توضع بالريشة ، وعادة ما يغنى العازف عليها أثناء عزفه ،  
وقد صنع جسمها من خشب رقيق ، أما المشد فلا يكاد يكون بها انحناء على  
الاطلاق ، وأما العصافير فلا توجد ، جميعها ، على جانب العنق ، اذ يوجد  
بعض منها فوق هذه العنق » .





الفصل السابع

هجرة الكمنجة الرومي "١"  
أوالكمان اليوناني



## المبحث الأول

### حول اسم هذه الآلة

أخذ العرب عن الفرس اسم كمانجة ( كمنجة ) . ويتركب هذا الاسم فى الفارسية من **كمان** بمعنى قوس و **گاه** ، التى ينبغى لنا أن نلفظها **جياه** . وتعنى الموضع أو المكان ، وهى كلمة أو اسم تعنى عندهم ما تعنيه عبارة الآلة الموسيقية ذات القوس ، أى ذات **الكمان** . ذلك أن الفرس يحددون شيئا ما بالإشارة فقط الى وظيفته أو الى طريقة استعمالهم إياه . وهكذا نراهم يقولون على سبيل المثال موضع الشمعة بدلا من أن يقولوا الشمعدان، أو يقولون موضع النوم بدلا من أن يذكروا السرير . . . الخ . وكلمة كمانجة ملحقة بالصفة رومى . التى تعنى يونانى ، لها فى العربية المعنى نفسه لكلمة الكمان اليونانى ، أو كما نقول بالفرنسية *Viole grecque*

ولعل العرب قد أسأوا نطق كلمة **كمان** **گاه** ( أو : **كمان جياه** ) ، اذا كانوا قد شأوا أن يحتفظوا لها بهجائها الأصل(٢) . إذ أن حرف الكاف الذى يعطى ، فى الفارسية ، نفس الرنة التى تأخذها الجيم غير المطعشة **g** ، تقريبا . يلفظ فى العربية كافا ، ولكنهم ، كى يحتفظوا للكلمة بلفظها الفارسى ، قد أحلوا الجيم فى موضع الكاف(٣) . وهو حرف يقابل فى بعض البلدان ( العربية ) حرف **g** عند الايطاليين ( الجيم المطعشة ) وفى بلدان أخرى ينطق هذا الحرف نفسه جافا ( أى غير مطعش كما نلفظه نحن ) ، مما جعلهم يكتبونها **كمانجة** ( بالجيم المطعشة أو غير المطعشة حسب المنطقة ) . وليس **كمان** **گاه** أو **كمانكة** .

---

الهوامش :

(١) كلمة الكمانجة الرومى تمنى الكمان اليونانى . انظر اللوحة  
AA . الشكل رقم ١٤ .

(٢) ومع ذلك فهناك فرق طفيف ، اذ تلفظ الكاف الفارسية مثل حرف  
الـ g الجافة عندنا مع شيء من الليونة ، على نحو لفظنا نحن للمقطعين  
gnia ، و gula .

(٣) تلفظ الجيم العربية فى سوريا واليمن فذلك (أى جيما معطشة) ،  
ولكنها تلفظ فى القاهرة ، ويكاد يتم ذلك فى كل أرجاء مصر ، جيما غير  
معطشة على غرار gué أو gulé ( عندنا ) .

## المبحث الثاني

### حول شكل الكمانجة الرومى او الكمان اليونانى

تشبه آلة الكمان الاوسط هذه ، كثيرا ، تلك الآله الموسيقية التى عرفناها منذ زمن ليس بالبعيد ، فى فرنسا وإيطاليا ، باسم كمان العشاق *viola d'amour* . ولعل هذه الآلة الموسيقية قد جاءتنا عن طريق هؤلاء اليونانيين .

ولقد شاهدنا « كمنجات رومية » من أحجام مختلفة ، بعضها كبير الحجم بالغ الضخامة ، وبعضها الآخر من أحجام أقل ، وينتمى بعض هذه الآلات لنوع بدا لنا بالغ القدم ، فى حين بدا لنا أن البعض الآخر ينتمى الى أشكال أكثر حداثة . وإن كنا لم نلاحظ أن القوم يفرقون بعض هذه الأشكال عن بعضها الآخر ، بأن يمنحوا كلا منها اسما خاصا ، أو أنهم دوزنوها بشكل مخالف حينما تتباين أحجامها . لكننا على يقين من أننا قد نعرفنا على أن المعيار النحسى يختلف فيما بينها ، وهو الشيء نفسه على وجه التقريب فى النظام الموسيقى عند العرب حيث أن مقاما ، لا يفترض أن تتغير طبيعته ، طالما قد ظل ترتيب نغماته على حاله .

وتقع الكمنجة الرومى . المرسومة فى اللوحة AA (١) موقعا وسطا بين آلة الكمان *violon* ، وبين الحماسية أو آلة الألتو *Alto* . إذ لا تختلف عن الآلة الأخيرة . بصفة أساسية ، الا فى الطريقة التى دوزنت بها .

---

الهوامش :

(١) انظر اللوحة . الشكل رقم (١٤) .

### المبحث الثالث عن الائتلاف النغمي في الكمانجة الرومي

زودت هذه الآلة باثني عشر وترا ، ست منها متحركة وستة أخرى ثوابت ، وقد صنعت الأوتار المتحركة من معى الحيوان ، وهى مشدودة الى الخارج فوق العنق ، مارة فوق الفرس ثم تمضى لترتبط الى رافعة الأوتار ، على غرار أوتار آلات الكمان لدينا ، وأما الأوتار الثوابت فتصنع من النحاس الأصفر ، ولكنها ، بدلا من أن تشد على الأنف وعلى ملمس العنق مثل الأوتار الأخرى ، تمر من أسفل ، من خلال الفراغ الذى يظل قائما بين هذه الأجزاء وقصبة العنق ، حتى يكون بمقدور هذه الأوتار أن تنفذ منه ، وإن تتردد فيه بحرية ، ودون أن تصطدم بالخشب من أية جهة ، ثم تعبر بعد ذلك الفرس عن طريق ثقب صغير أحدثت فى سمك هذه الفرس عند نحو منتصف ارتفاعها ، ثم تمضى لترتبط فيما تحت رافعة الأوتار ، فى الطرف المقابل للطرف الذى ربطت اليه الأوتار المتحركة ، المصنوعة من معى الحيوان .

ولا يتم العزف الا على الأوتار المصنوعة من معى الحيوان ، ولا يتم مطلقا على تلك المصنوعة من النحاس الأصفر ، فحتى لو شئنا ذلك لما استطعنا ، فوجود هذه أسفل العنق ، أو تحت الأوتار الأخرى ، قد جعل مثل هذا الأمر شيئا مستحيل الحدوث . وتنحصر فائدة هذه الأوتار المصنوعة من النحاس ، فيما يبدو ، أنها تكرر ترددات ونغمات الأوتار الأخرى . عند العزف على الأوتار الأول .

واليكم الائتلاف النغمي لهذه وتلك من الأوتار .

الانتلاف النغمي للأوتار المصنوعة من معى الحيوان<sup>(١)</sup>



الانتلاف النغمي للأوتار المصنوعة من النحاس الأصفر



وحيث لا توجد قط ملامس ثابتة للكمانجة الرومي ، فليس لها ،  
بالتالى ، سلم نغمي خاص بها ، ويستطيع العازف أن يحصل على حريته ،  
نتيجة لذلك ، وبدون أي عائق ، وعن طريق كل واحد من أوتارها ، مع كافة  
الأنغام التى تستطيع هذه الأوتار أن تصدرها ، على طول امتدادها ، على  
النحو الذى يستطيعه ذلك العازف على أوتار آلات الكمان لدينا .

### الهوامش :

(١) عرف هذا الائتلاف النغمي في أوروبا في القرن السادس عشر ، ويكاد يكون هو نفسه الائتلاف النغمي للباس أو الفيولونسيل من وضع جاسبار دويغو بروجكار *gaspar Duiffoprugcar* ، عازف العود التبروكي . والمولود في التبروك بإيطاليا ، عند نحو نهاية القرن الخامس عشر . ولعل الفرق الوحيد الذي قد يوجد بين الائتلاف النغمي للباس أو فيولونسيل هذا العازف . وبين نظيره في الكمانجة الرومي . هو أن الآلة الأولى تشتمل على نغمة أزيد . وأن نغمات الآلة الثانية تجيء مرتبة على طريقة جاسبار دويغو بروجكار . من اليمين الى اليسار .

### واليكم الائتلاف النغمي للباس



وعندما نقرؤه من اليمين الى الشمال . يصبح ، على وجه التقريب ، الشيء نفسه الخامس بالائتلاف النغمي للكمانجة الرومي .

حول دويغو بروجكار ، انظر : القاموس التاريخي للموسيقين من وضع ال - شورون ، و ، ف - فايول .

Dictionnaire historique des musiciens, par M.M. Al-Choron et F. Fayole



## افصل الثامن

# عَنْ آيَةِ الْكَافِرِ (١)

---

ماتش :

(١) أنظر اللوحة BB ، الشكل رقم (١) .



### المبحث الأول

حول المعنى الحقيقي لاسم القانون عند إطلاقه على آلة  
موسيقية • الغرض المبدئي للآلات التي يشار إليها  
بهذا الاسم • كيفية استخدام بطليموس لهذا  
النوع من الآلات حين وضع مؤلفه عن الهارمونييات

من غير المرجح أن يكون لكلمة قانون في العربية ، أصل مقابر لكلمة  
kanôn اليونانية ، فهذه الكلمة وتلك ، في اللغتين ، نفس المعنى  
أو المدلول ، فهما تعنيان ، هنا وهناك ، النقط ، الأنموذج ، القياس ،  
الوثق ، وفي بعض الأحيان تؤخذ هذه الكلمة بمعنى القانون ، التعريف ،  
التمن الثابت أو المحدد ، معدل الثمن للسلع المختلفة التي تباع في السوق ،  
ومع ذلك فلا يمكن الافتراض بأن من الممكن أن تستخدم في هذه المعاني  
الآخيرة للإشارة إلى آلة موسيقية •

ومن جهة أخرى فإن شكل شبه المنحرف الذي يتخذه القانون المصري ،  
وهذا العدد الذي لا نهاية له من الخطوط النسبية التي يتكون منها سطحه  
الواقع بين الضلعين المتوازيين ، والذي شدت الأوتار عليه ، يدل ، فيما يبدو ،  
وعلى العكس ، على أن هذه الآلة كان من شأنها ، في الأصل ، أن تستخدم  
القياس ، أو بالأحرى سهولة نسبية أو قياسية ، لكي تقارن على أساسها  
الأطوال المختلفة للأوتار ، حتى نقيم - على هذا الأساس - ونحدد العلاقات  
المتباينة للنغمات ، ولكي تستخدم ( هذه الآلة ) في نهاية المطاف نمطاً  
أو النموذجاً لكل الآلات الوترية • وفي واقع الأمر ، فقد كانت هذه الآلة  
تستخدم فيما مضى ، في مصر ، لهذا الغرض بالذات ، على يد المصريين •

وقد استخدم بطليموس ، الموسيقى والعالم الرياضى ، والنسب ولد فى  
تقراطيس فى الدلتا ، وترعرع فى بيلوز ( تل الفرما أو بالوطة ) ، فى القرن  
الثانى من العصر المسيحى ، آلة من هذا النوع ، لتكون برهانا أو قياسا  
لصحة العلاقات الهارمونية للنغمات ، عن طريق ( ضبط ) طول الأوتار .  
وفى الواقع فأننا نجد لبطليموس هذا رسما للقانون فى دراسته عن  
الهارمونيّات *Traité des Harmoniques* ، ص ٥٢٣ ، من المخطوطة  
اليونانية المحفوظة فى المكتبة *Bibliothèque Impériale* تحت رقم  
٢٤٥٧ . وفوق الجانب من الرسم ، الذى يفترض أن الأوتار قد ربطت فيه  
نقرأ هذه الكلمات *hasis canon* أى قاعدة القانون ، مما يدل بوضوح على  
أن اسم قانون ، فى اللغة العربية ، وكذلك اسم *kanon* ، فى اليونانية ،  
ومدلولهما واحد ، لم يطلقا فى الأصل على الآلة التى نحن بصدد الحديث عنها  
الا بمعنى قنطرة ، وزن ، نمط ، نموذج ، وأن الاستخدام المبذول لهذه الآلة  
كان المقارنة بين أطوال ونسب الأوتار الى بعضها البعض ( فى آلة وترية ما )  
وكذلك تحديد العلاقات المختلفة بين النغمات ، وهو الأمر الذى ينظر اليه  
العرب ، حتى اليوم ، باعتباره لب النظام الموسيقى وجوهره ، وعلينا أن  
نستعيد الى الأذهان ، أن نظامهم الموسيقى ، طبقا لاعتراف مؤلفيه ، وهو  
ما سبق أن أشرنا اليه فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى  
مصر\* قد جاء محاكاة للنظام الموسيقى لى الاغريق .

### المبحث الثانى

عن هوية او اصل القانون الاصلى . او القانون  
الانموذج الذى صنعت عل غراره آلات القانون  
الأخرى - حول التشابه القائم بين رسم آلة لانون  
محلولة فوق الآلات المصرية القديمة والقانون وحيد  
الوتر الذى ابتكره بطليموس - راي جديد حول  
اصل الآلة الموسيقية وحيدة الوتر

لا بد أنه قد كانت هناك بالضرورة ، بخلاف القانون الذى نحن بصدد  
« آلة قياسية » أخرى تعد معيارا موسيقيا على نحو ما ، أو كانت - حتى  
يكون حديثنا موسيقيا صرفا - تستخدم قانونا مبدئيا ، وفى واقع الأمر فقد  
كانت هناك القيثارة وحيدة الوتر ، وهى بدورها آلة قانون ، كانت وظيفتها  
تقتصر على تقسيم وقياس الوتر ، الى كل من أجزائه الرنانة ، على قدر  
ما تستطيع نفمة هذا الجزء من الأجزاء الرنانة للوتر ، نفمة رئيسية ، مقدرة  
ومميزة عن نفمات الأجزاء الرنانة الأخرى ، وحتى يتم التعبير ، بواسطة  
طول الجزء الرنان عن العلاقة بين النفمة التى يحدثها أى من هذه الأجزاء ،  
بالنفمة التى تصدر عن الوتر ككل .

كذلك كانت القيثارة وحيدة الوتر ، التى عرفت منذ أقدم العصور  
باعتبارها الانموذج الأول للنظام الموسيقى ، تستخدم دوما لتبيان التقسيم  
الهارمونى للوتر ، ولهذا كان بطليموس يطلق عليها اسم مونوكوردوس قانون  
( أى القانون وحيد الوتر ) . ونجد رسما لهذه الآلة ، قريب الشبه برسم  
قانون بطليموس الذى سبق أن تحدثنا عنه ، والذى يتخذ شكل شبه  
المنحرف ، وذلك فى المخطوطة اليونانية نفسها : دراسة فى الهارمونيات .

التي ذكرناها في المبحث الأول .

وثمة ملاحظة مثيرة للفضول ، ومن الطريف والمهم أن نقدمها هنا ، وهي أن القانون المونوكورد لبطليموس ، يشبه تمام الشبه شكلا يراه المرء محفورا بين النقوش والرسوم الرمزية التي تزين المباني الأثرية القديمة في مصر ، وهو الشكل الذي يبدو في بعض الأحيان مزودا بوتر ( عصفورة ) واحد ، ويبدو في أحيان أخرى مزودا بوترين ، ويتحدث لأبورد في مقالته عن الموسيقى ، المجلد الأول ص ٢٩١ - ٢٩٢ ، عن آلة موسيقية شبيهة بتلك التي نقلت من هليوبوليس في مصر إلى روما ، في عهد أغسطس ، والتي يعتقد أنها أقيمت في عهد سيزوستريس ، قبل حرب طروادة بنحو أربعة قرون . ولهذه الآلة ، على النحو الذي رسمت عليه ، في دراسة لأبورد عن الموسيقى التي سبقت الإشارة إليها ، وتران ، لكننا لم نجد بين الآلات الموسيقية التي تفحصناها باهتمام ، سواء بين نقوش المسلات في الأقصر والكرنك وهليوبوليس ، أو في نقوش مبان أثرية أخرى مثل المقابر والمعابد والتوابيت ٠٠٠ الخ ، لم نجد آلة واحدة يشتمل منها أثر محسوس للأوتار التي لا بد أنها كانت مزودة بها ، وتقدمنا الأمانة والإخلاص اللذان التزمنا بهما كواجب نحرس عليه عند ملاحظة كل ما نورده هنا ، لأن نبوح بمثل هذا الاعتراف .

ومع ذلك ، فإذا كان هذا الشكل ، وهذا أمر مرجح للغاية ، هو صورة لآلة موسيقية كانت تستخدم في مصر القديمة ، وإذا ما كان ما ظنناه أوتادا هي أوتاد بالفعل ، وإذا كانت توجد بالتالي من بين هذه الأشياء آلات وحيدة الوتر ، أي ذات وتر واحد ، وآلات أخرى مزدوجة الوتر ، أي ذات وترين ، فسيتكون من الطبيعي للغاية أن نلظن أنه ، في بلد لا تحيد العادات والتقاليد فيها أو تميل ، أقل ميل ، إلا فيما ندر ، وبمسقة بالفة ، قد أمكن الاحتفاظ

بالآلات وحيدة الوتر ، حتى عصر بطليموس ، بالشكل الذى كان لها فى  
المصور باللغة القدم ، وبصفة خاصة اذا ما كانت آلات القانون قد حظيت  
بتكريس المصريين لها بشكل دينى ، وتبدو الامور كلها تعلن عن ذلك .  
فوضعت فى عداد الرموز والشعارات المقدسة التى تشمل الجزء الاكبر من  
نقوشهم الهيروغليفية ، وبمعنى آخر فان من المسير علينا أن نصدق كل ذلك  
اذا ما تأملنا هذه الأنواع من الآلات الموسيقية المنقوشة ، كما تبدو فوق  
المعابد وفوق كل المنشآت الدينية للمصريين القدماء ، حيث نجدها فى  
غالبية الأحيان ، فى مشاهد تمثل الطقوس الدينية لهذا الشعب ، وفضلا  
عن ذلك ، فطبقا لرواية الكاهن المصرى الذى نقل إلينا أفلاطون ، فى حوارته  
تيمائوس . لقاء مع سولون ، وطبقا لما لاحظناه نحن أنفسنا ، فان القوم فى  
مصر لم يكونوا ليحملوا قط ، نقش أى شئ قد تكون له فائدة ما ، ويستحق  
بالتالى أن تخلد ذكراه فوق المباني ، وقد شاهدنا هذه الآثار وهى تزخر  
برسوم تمثل حفلات العبادة الدينية ، وبالرموز والاستعارات المقدسة ،  
وأعمال الزراعة ، وتمارين الرياضة ، وممارسات الفن ، ومعالم التاريخ ،  
والمعارك ، والألعاب ... الخ .

### المبحث الثالث

المعنى المجازى والرمزى الذى يلحقه المصريون القدماء ،  
برسمهم الاشكال المختلفة للقانون - التطبيقات  
العملية التى قامت بها هذه الشعوب ، وشعوب كثيرة  
اخرى قديمة ، وقام بها فلاسفة كثيرون من الاغريق  
القدماء ، من بعدهم ، بهذه الانواع من الآلات الموسيقية  
للتدليل على الهارمونية الكونية والالهية - دواع  
المعنى الرمزى الذى يلحق برسم أو تمثيل القانون

على نحو ما حطى القانون ثلاثى الأوتار ، أو قيثارة عطاردة القديمة ذات  
الأوتار الثلاثة ، بالتجيبيل والتقدیس باعتبارها رمزا للفصول الثلاثة (١) التى  
تقسم السنة فى مصر ، فقد أمكن القانون ذو الوترين أن يكون كذلك رمزا  
للنهار والليل ، أو لنصفى السنة ، اللذين تنتقل الشمس خلال كل منهما  
من مدار لآخر ، وهو ما كان الأقدمون يعبرون عنه كذلك بالحكاية الرمزية  
لبروزربين ، الذى كان يقضى ستة أشهر ( فى العام ) فى جحيم بلوتون  
( وهو الوقت الذى تأخذ الشمس فيه ، أو بالأحرى الأرض ، فى الانتقال  
من خط الاستواء الى مدار الجدى ثم فى العودة من هذا المدار الى خط  
الاستواء ) ، وستة أشهر أخرى على الأرض مع أمه خيريس ( وهو الوقت الذى  
تستغرقه الشمس فى الانتقال من خط الاستواء الى مدار السرطان والعودة  
من هذا المدار الى خط الاستواء ) . وبمعنى آخر ، فحين يفكر المرء أن  
المصريين القدماء ( فى رواية أفلاطون وبلوتارخى ) سعيا منهم الى توحيد كل  
المعارف الإنسانية ، فى رابطة عامة ، وإلى أن يكونوا منها جميعا نظاما



واحدا ، تستطيع فيه كل معرفة من هذه المعارف أن تكتسب وضوحا أكبر مدى وأكثر اتساعا ، ما أن يشملها نور تالقى الآخرينات ، حين يستدعى الى ذاكرته العناية الدوب والموسوسة التى كانوا يتخذونها فى أن يربطوا كل شىء ، الى مبدأ واحد ووحيد ، وفى ألا يدعوا - لتفلت - أيا من الروابط المشتركة للعلوم والفنون ، أو تلك التى يمكن أن تكون لها فيما بينها ، سواء أكانوا ينظرون الى هذه العلاقات باعتبارها علاقات طبيعية أو مباشرة ، أو كانوا ينظرون اليها كوحى يستوحونه من العبقرية المجازية لهذه المصور المتأخرة ، فإن عليه أن يستنتج أن الآلة الموسيقيه وحيدة الوتر ، باعتبارها النمط المبدئى لنظام الهارمونية الموسيقية كله ، قد أمكنها أن تصبح ، عن طريق التماثل ، رمزا لنظام الهارمونية الكونية والفلكية على اطلاقه ، بل كاد الأمر يصبح شيئا راسخا ، حتى أن أفلاطون وفيثاغورث ، اللذين نهلا فلسفتيهما من مدرسة الكهان فى مصر القديمة ، واللذين وسما هنا وطورا معارفهما ، كانا على يقين كذلك بأن المبادئ الأساسية للموسيقى ، ذات صلة قبرى ومصاهرة بمبادئ الفلك ، وحتى بلغ بهما الأمر أن ظنا أن المرء يصبح أكثر مقدرة على أن يفهمك بنجاح عند دراسته لهذا العلم الأخير اذا ما كان قد استحوذ جيدا على العلم الأول - ومع ذلك ، فحتى لا تنسب اليها فكرة مماثلة ، تبدو بلا ريب مجافية للعقل ، وخرافية ، لكثير من الناس ، وبصفة خاصة لأولئك الذين يستبقون علم الموسيقى داخل الحدود الضيقة ، التى سجنته الجهالة والممارسة النمطية بين جدرانها حتى اليوم ، فسوف ننقل حرفيا نصا مثيرا للانتباه من الكتاب السابح من جمهورية أفلاطون ، حيث يدور الحديث حول الروابط التى كانت تقوم بين الموسيقى والفلك ، وحول المعونة التى يستطيع أى امرئ أن يحصل عليها من مبادئ أول هذين العلمين كى يستدل أو يستوفق من الثانى •

يعود الحوار بين سقراط وجلاوكوس حول العلوم التي يرى من الأدنى أن يتقبلها في الجمهورية ، فيضع سقراط الموسيقى في عداد هذه العلوم . ويجعلنا القليل الذي نقبضه من هذه الحوارية أن نحكم بسهولة على الباقي : « سقراط : ولكن . أي نوع من هذه العلوم التي تناسبنا بالضرورة ، تستطيع أن تذكره ؟

جلاوكوس : لا تسعني الذاكرة قط الآن .

سقراط : ومع ذلك فإن الآلة تقدم لنا أنواع كثيرة من هذه العلوم وليس نوعا واحدا .

جلاوكوس : وما هي هذه الأنواع ؟

سقراط : أولا هناك من هذه الأنواع ذلك الفن الذي يحاكي الفلك ويمثله في الأهمية ؟

جلاوكوس : فما هو إذن ؟

سقراط : فكما أن الميون قد خلقت كي تراقب النجوم ( الفلك ) . فيبدو أن الأذن قد جاءت على نحو تستطيع معه أن تلتقط الحركات الهارمونية ! ولهذا يظن الفيثاغوريون أن هذين العلمين (الفلك والموسيقى) توأمان . وهو أمر نقر به ، نحن كذلك .

وأنا على يقين من أن الناس كانوا يقارنون . منذ زمان لا تحيه الذاكرة ، بين الهارمونية الكونية ( الإلهية ) والهارمونية الموسيقية ، وأنهم كانوا يقيمون مقابلات بين الكواكب السبعة والأنفسام السبعة للموسيقى<sup>(١)</sup> ، وأنهم قد مثلوا الفصول بأوتار القيثارة ، بالإضافة إلى ما يخبرنا به أفلاطون هنا ، وهو الذي كان يستمد آراءه الفلسفية من

المصريين . وكل ذلك يخول لنا أن نعتقد أن الآلة الموسيقية ، وحيمة  
الوتر ، التي شاهدها بين الرموز المقدسة المرسومة فوق المعابد القديمة  
فى مصر العليا ، كانت تستخدم هناك ، ليس كآلة موسيقية وحسب ،  
وانما كذلك كرمز لهارمونية حركة الكون ولتقلبات الفصول الدورية ،  
والمسافات الخاصة بالكواكب والنجوم فيما بينها ، اذ أن لكل الألفاظ  
والرموز غرضاً واحداً . هو أن تبسط وأن تخلد المعرفة بقوانين الطبيعة ،  
عن طريق دراسة دائمة ومتعمقة ، وبفعل ملاحظات مستمرة . وفى إطار  
هذه العلاقة المزدوجة ، ولا يحق لأحد أن يشك فى ذلك ، كان فيثاغورث  
يطلب قصداً الى تلاميذه أن يسودوا دون انقطاع الى القيثارة وحيمة الوتر ،  
ذلك أن الحركة الكونية طبقاً لرأى هذا التلميذ لكهان مصر ( فيثاغورث )  
تشكل تناغماً هارمونياً محسوساً هو من شأن الموسيقى ، كذلك فعل  
أساس هذا المبدأ نفسه قال باناكماس Panacmus ، الفيلسوف  
الفيثاغورثى ، منذ ذلك الحين (٢) ، أن واجب الموسيقى ، ليس فقط أن تنظم  
النغمات فيما بينها ، وانما كذلك أن تدرس وأن تتابع قوانين الهارمونية ،  
فى كل ما تضمنه الطبيعة .

## الهوامش :

(١) استمرت عادة المقابلة أو الربط بين النغمات الموسيقية والهارمونية الكونية والكواكب بين الموسيقيين الاغريق واللاتين . ونجد لها كذلك بعض أثر عند بداية القرن الثامن من العصر المسيحي ( التاريخ الميلادي ) .

(٢) واليك ما يورده لنا في هذا الصدد أريستيد كانتليان في دراسته عن الموسيقى :  
' édit et Meibomius in 4e, Amestelodami, 1652

الكتاب الأول ، ص ٢ ، ٣ ، حيث نقرا هذا النص الذي يسترعى الانتباه :  
« غير أنها ( أى الموسيقى ) الفن الوحيد الذى يتفق ، كما نقول باختصار - مع كل أمر فيه امتداد ، وكذلك تلون مع كل وقت : تارة باضفائها على الروح زينة التناسق ( الهارمونية ) ، وتارة بتشكيلها الجسم وفقا للنغمات الرقيقة ، حيث انها ملائمة كذلك للصبيبة . ومن أجل ذلك فانها تعتبر صالحة من واقع منحها ، ومع مرور العمر فانها تمنح طلاوة تارة لنفخة الكلام . وتارة للحديث بأسره فى اختصار . »

وعلى ذلك فانها تفسر للمتقدمين فى العمر طبيعة وحدات النغم واختلافات ( النغمات ) المتوافقة ، حقا انها لتوضح تماما الهارمونية ( التناسق ) التى توجد بذاتها فى جميع الأجسام ، وكذلك - وهو أمر فائق العظمة فائق الكمال - الهارمونية التى تتعلق بالروح ، والتى من العسير أن يدرك كنهها أحد من البشر : انها تلك أن تمد الأفراد والجماعات بالقدرة على التفكير . من أجل ذلك السبب فان مقولة الرجل الحكيم باناكماس الفيثاغورى ، بالنسبة لى ، شاهد مقدس ، فهو الذى قال أن الفرض من الموسيقى ليس فقط تأليف فنون الصوت ، ولكن كل ماتحتويه الطبيعة فى مجالها : ما تجمه وتؤلف بينه وتنظمه .

حقا ان هذا سوف يوضح فيما هو آت عند حديثنا هنالك عن الخطبة ، . ( عن اللاتينية )

### البحث الرابع حول الأنواع المختلفة من الآلات الموسيقية التي ابتكرت محاكاة للآلات المبدئية

يولد فينا التماثل الباعث على الدهشة . والذي يقدمه الشكل . سواء شكل القانون وحيد الوتر لبطليموس . أو شكل القانون الذي وجدناه منقوشا على المباني القديمة في مصر . وكذلك شكل الآلات الموسيقية الشرقية . التي تعرف اليوم باسم كمنجة أو قيثارة - يولد لدينا أفكارا أخرى تكشف لنا - ان كانت هذه الأفكار صحيحة . مسيرة تقدم وتطور الابتكارات التي أدت الى ظهور غالبية الآلات الوترية .

واذا نظرنا الى هذا التماثل باعتباره دليلا لا يرقى اليه الشك عن الأصل المشترك لهذه الأنواع المختلفة من الآلات . فان كل شيء يجعلنا . أكثر فاكثرا . على يقين بأن الآلات الأخيرة قد ابتكرت محاكاة للآلة وحيدة الوتر . ثم اكتسبت هذه الآلات الأخيرة . بفعل التوسع والتجاوز في استخدام هذه الآلة . اكتمالا . أصبح - حين أدى الى احوال الآلة المبدئية والمجاذلات الفلسفية التي كرسنها - منبعا لذلك الفن الباطل . التنافه والضاد . والذي أطلق عليه . عن غير جدارة . اسم موسيقى . مهما تكن علاقته بهذا العلم واهية . فبمجرد ان بدأ الموسيقيون يضيفون الى آلة القانون أوتارا جديدة . وعديدة . أخذت هذه الآلة - بدلا من أن يقتصر استعمالها على قياس أطوال الأوتار وتحديد العلاقات الهارمونية بين النغمات ولحسم اختيار أى منها - تستخدم في الميلودى . والتطريب الذي كان حتى ذلك الوقت - فيما بدا - لا ينسب . ولا ينبغي أن ينسب .

الا للصوت البشرى . الآلة الطبيعية الوحيدة القادرة على تقديم نفسمات معبرة . بشكل حقيقى . وقمينة بأن تشد انتباهنا . وأن تمس شخاف قلوبنا . وبالتالي فانها وحدها الصالحة للفناء والمهياة له . ولقد كان الاغريق الاقدمون . وبصفة خاصة اهل لاليديمونيا ، ولكى يحولوا دون حدوث انحلال أو فساد مماثل ، يماقبون بقسوة بالغة اولئك الذين كان ما يبتكرونه من بدع فى الموسيقى يؤدى الى تغيير المسار النافع والحقيقى للقيثارات - القوانين . باستخدامهم اياها فى مجال ما كان ينبغى أن يظهر الى حيز الوجود . فى هذه القرون المتأخرة . ليس لانه وليد ابتكار لا يحظى بأى ترحيب . وانما بسبب ما يوجد وراءه من نزوة وطيش يبعثان على الضحك . ومجانين لكل ما هو سليم من عقل وذوق واحساس . ولعله لم يكن يسمح . فى هذه الفترة كذلك . بعلم المضى حتى نهاية الشوط فى المحاولات الاولى التى كان القوم يسمعون بها لتحقيق المباحج التى تفريضا اليوم . ولابد أن كان لهذه العوافع عندئذ ، ولدوافع أخرى كثيرة بلا جدال ، نجعلها نحن ، القدر الكافى من القوة ، حتى تؤدى الى تفرير . أو انزال عقاب شائن . بأولئك الذين يتجاسرون على اضافة اوتار جديدة الى القيثارة . لكن الامر الموثوق به للنضاية . أن المطاعن الرئيسية التى كانت تصاب على المذنبين . فى هذه الحالة . انهم يخرقون القوانين . ويفسدون التقاليد باتلافهم للموسيقى .

ومن المرجح أن يكون القانون متعدد الاوتار . على هيئة شبه منحرف . قد أوحى كذلك بظهور أنواع جديدة من آلات موسيقية مماثلة له مثل السنطير أو السنطور ، عند الشرقيين المحدثين . ومثل آلات البساتريون والسنطير ( التمانون ) والهارب القديم . وقد أوحى الأخير بدوره بفكرة الهارب ( القيثار ) الحديث [ البيانو الصغير ] والبيانو

القيثارى . والبيانو الحديث لدينا . وهكذا يحدث فى غالبية الأحيان . أن  
يؤدى اكتشاف مفيد . كان اللجوء اليه فى البداية أمرا طبيعيا للغاية وبالغ  
البساطة . الى استحداث مخترعات أكثر تكلفا وأشد تعقيدا . وتؤدى هذه  
بدورها الى اكتشافات تعقيداتها أشد . لاتفعل الا أن تتلف الفن . بدلا  
من أن تسهم فى تطويره واكتماله . بالاضافة الى ما تسببه من حيرة  
وارتباك . بفعل آلاف الصعوبات والعقبات التى لا جدوى ولا نفع منها .  
بقدر ما هى صعبة طائشة . ويمكننا أن نقول الشيء ذاته عن الأنواع  
الأخرى من الآلات الموسيقية . فقد كان شكل تلك فى البداية بالغ  
البساطة . كما كان استخدامها أمرا طبيعيا للغاية . على النحو الذى  
ذكرناه فى مبحثنا حول الأنواع المختلفة والأسماء المختلفة للآلات  
الموسيقية . التى يلاحظها المرء بين النقوش التى تزدان بها المباني الأثرية  
القديمة فى مصر \* .

### المبحث الخامس عن الشكل العام ، وعن الأطوال الرئيسية لل قانون عند المصريين المعدلين

سبق لنا القول بأن آلة القانون تأخذ ، عند المصريين ، هيئة شبه منحرف (١) ، فلا يبقى علينا إلا أن نضيف هنا ، حول هذه النقطة ، أن شبه المنحرف هذا ينتهي ، من ناحية اليمين ، بالجانب D الذى يفضى الى زاوية قائمة بفعل واحد من أطرافه على القاعدة Et ، وبفعل الطرف الآخر على القمة Et ، وينتهى يسارا ، شبه المنحرف هذا ، بزاوية حادة ، أى أن خط الجانب الأيمن D يرتفع رأسيا من القاعدة الى القمة ، فى حين أن خط الجانب الأيسر a يعلو معها بميل أو انحراف ، ومسوف يؤدي أيرأدنا لأطوال هذه الخطوط ، التى سنقوم بوصفها ، الى تقديم فكرة دقيقة حول شكل هذه الآلة الموسيقية .

يبلغ طول خط القمة ، حين نفترض ابتداءه عند الطرف العلوى للبنجاء c ، وتطيل منه على نحو يوازي قمة المشعة حتى تبلغ طرف هذا الجزء من الآلة e ، من الناحية اليمنى ٣٢٥ مم ، ومع ذلك فحين نحلف من هذا الامتداد ٦١ مم تنتمى الى البنجاء ، الذى يشكل فى كل امتداده نتوءا خارج جسم الآلة الموسيقية ، وهو الأمر الذى تسهل ملاحظته فى الجزء g من الشكل ٢ . الذى يمثل شكلا جانبيا ( بروفيل ) للقانون ، وعندما لا نقيس الخط من القمة إلا من فوق المشعة ، فلن يبلغ طول هذا الخط سوى ٢٦٤ مم ، وبرغم هذا ، فحيث أن المشعة تتجاوز كذلك جسم الآلة بـ ١٩ مم فى كل امتداد الجانب الأيمن D ، وهو الأمر الذى لم



نستطع أن نجعل منه شيئا ملموسا الا في الشكل الجانبى ( البروفيل ) (٢) لهذه الآلة ، فقد لا يكون بمقدورنا أن نجتزئ هذه الزيادة ، وأن نقصص طول خط القمة ، بالتالى ، الى ٢٤٥ مم .

أما خط القاعدة B ، حين نضمنه عرض خط البنجاك EC ، فيبلغ امتداده ٩٥٣ مم ، فإذا استبعدنا الجزء EC من هذا الطول الذى ينتسب الى البنجاك (٣) ، والذى يبلغ تقوؤه فى هذا الموضع ٩٢ مم ، فإن هذا الخط يتقصص الى ٨٦١ مم ، فإذا ما اجتزأنا ، كذلك ، الجزء C من هذا الطول ، أى تلك التسعة عشر ملليمترا التى تتجاوز بها مشفة التناغم جسم الآلة . كما سبق أن استرعيينا الانتباه ، فلن يتبقى ، طولا لخط القاعدة ، سوى ٨٤٢ مم .

وأما عن الخط الذى يشكل نهاية سطح الآلة من الجهة اليمنى ، سواء حسناه من فوق المشفة أو من فوق الجزء الذى يكون أسفل القانون ، فإن طوله فى الحالتين يظل هو نفسه ، بالغا ٣٧٧ مم ، ويبلغ طول الخط المائل الذى يتم السطح من الجانب الأيسر B ، مقيسا من فوق البنجاك ٧٥٧ مم ، ولكنه لا يبلغ سوى ٦٨٨ مم ، حين يقاس من أعلى جسم القانون والذى لا يشكل البنجاك EC جزءا منه .

فإذا ما عرفنا هذه الأطوال المختلفة ، فلن يتبقى علينا كيما نحصل على محيط صندوق الجسم الرنان ، الا أن نقابل بين الأبعاد الأخيرة التى تجمعت لدينا والتى تبلغ بالنسبة الى خط القمة ٢٤٥ مم . وبالنسبة لخط القاعدة ٨٤٢ مم ، وبالنسبة للخط الذى يتم السطح من الجانب الأيمن ٣٧٧ مم ، وبالنسبة للخط المائل الذى يشكل نهاية للجانب الأيسر من السطح نفسه ٦٨٨ مم ، أما عن سمك الآلة فهو متساو فى كل امتداد الصندوق ، ويبلغ ٤٧ مم .

---

**الهوامش :**

- (١) انظر اللوحة ٥٥ ، الشكل رقم (١)
- (٢) انظر L.D من اللوحة ٥٥ ، الشكل رقم (٢)
- (٣) انظر اللوحة ٥٥ ، الشكل رقم (٢)

## المبحث السادس حول اجزاء القانون ، والاسم العربي الخاص بكل جزء منها<sup>(١)</sup>

حاكم الاجزاء التى تتكون منها آلة القانون :

المشد أو مشددة التناغم A ، والوصلات E ، وهى تلك السطوح التى تغطي عمق الآلة من جهاتها الأربع ، واسفل الجسم الرنان ، والبنجاك EQ والأوتاد h ، والأوتار r ، والأنف L ، والفرس v ، والمسامع o ، ورافعة الأوتار t ، والمفتاح<sup>(٢)</sup> ، والملامس<sup>(٣)</sup> ، وريشة العزف<sup>(٤)</sup> .

وفى اللغة العربية يطلق على مشددة التناغم A اسم وجه ، ويطلق على وصلة قمة الآلة اسم قبلة أى المقدمة ، وعلى وصلة الجانب الأيمن اسم قلب أى الرئيس أو رأس الآلة<sup>(٥)</sup> ، ويسمى الجانب المقابل للمشددة أو الوجه ، أى أسفل الجسم الرنان باسم الظهر<sup>(٦)</sup> وهو ما يقابل كلمة *la face* عندنا ، ويشير الى البنجاك EQ باسم بيت الكلاوى أو المسطرة . أما الأوتاد h ( المصافير ) فيشار إليها باسم الكلاوى ، وتعنى الكلمة العربية أوتار ما تعنيه كلمة *Cordes* عندنا<sup>(٧)</sup> ، ويعرف الجزء من الوتر الأكثر قربا من الفرس باسم جانب الحاد ، أى جانب النغمات الحادة ، أما الجزء من الوتر الأكثر بعدا من الفرس ، والأقرب من البنجاك ، بالتالى ، فيسمى جانب الثقيل ، أى جانب النغمات الغليظة .

ويسمى الجزء L باسم أنف أو كرسى ، وهو الجزء الذى نطلق عليه

اسم sillet . أما الفرس ج فهي ما نسميه نحن Chevalet . وأما  
مسمع وسط المشدة أو الوجه فتسمى شمس الوسطاني أى شمس الوسط،  
ويسمى شمس التحتاني أو الشمس الدنيا المسمع ٥ الذى يقع فوق المشدة  
أو الوجه . قرب الزاوية الحادة لشبه المنحرف ، أو على وجه التقريب على  
مسافة متساوية بين كل من خط القاعدة والخط المائل ، وتسمى مشدة  
الأوتار ٢ الحال . أما المفتاح فهو ما نسميه نحن Clef ، وتسمى  
الملامس باسم الكشتوان ، ويطلق على ريشة العزف اسم الزخمة .

---

#### الهوامش :

- (١) انظر اللوحة ٥٥ ، الأشكال أرقام : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ .
- (٢) انظر اللوحة ٥٥ ، الشكل رقم ٣ .
- (٣) لم يرسم هذا الجزء قط .
- (٤) كذلك لم يرسم هذا الجزء أيضا .
- (٥) وهو جانب رافعة الأوتار ٢ ، انظر الشكلين ١ ، ٢ .
- (٦) الظهر باللام الشمسية لا القرية ( بتصرف ) .
- (٧) والفرد وتر .

### البحث السابع

الحامات التي صنع منها أو تكون أو زين بها

كل واحد من الأجزاء السابقة

يتكون الوجه A من أجزاء كثيرة مختلفة آن أن تعرف بها ، فبدها من المسطرة أو بيت الملاوى ( البنجاك ) BC وحتى مسافة ٦٨ مم من الفرس ، يصنع الوجه من قطعة من خشب مصقول ، لونه لون بنور البلوط ، وهي تندمج وتلتصق من ثلاث من جوانبها بشجة أو حزة تشغل الجزء الأكبر من سمك الوصلات ، وهي تسوى أو توازن من أعلا ما يتبقى من السطح الخارجى والملوى من هذه الوصلات نفسها ، وتشكل من حولها ما يشبه اطارا يبلغ سمكه نحو ٧ ملليمترات ، أما الجزء الآخر من المشدة ، أو الوجه الذى يحمل فوق الفرس ، توجد سقيفة شبكية تنقسم الى خمسة مستطيلات ، مكونة من ثمانى قطع ، سبع منها من الخشب الأبيض ، تشكل الجانب الأكبر من السقيفة الملامس أو المساوى للوجه أو المشدة : اثنتان منهن تتمان الجوانب الصغيرة ، أو أطراف السقيفة ، وأربعة أخريات تقسم هذه السقيفة الشبكية ، أما القطعة الثامنة ، المشكلة للجانب الآخر من السقيفة والتي تتم امتداد المشدة لمن خشب الأكاجة الأبيض ، الخشن ( أى غير المسوح ) ، وهذه السقيفة مكسوة ، فى كل امتدادها بجلد ( سمكة ) بياض يطلق عليه اسم ولعة (١) ، كما أنها تندمج وتلتصق فوق الوصلات من ثلاثة جوانب ، حيث اصطنعت لهذا الغرض شجة تدخل فيها بكل سبكها ، بحيث تكون فى مستوى بقية المشد أو الوجه :

وهناك من الشواهد ما يدل على أن هذه السقيفة والجزء الآخر من

المشد ، المصنوع من الخشب ، يتكئان ويلتصقان فوق عارضة توجد تحتها ، وينبغى لهذه أن تكون محمولة من طرفيهما على الجزء المحزوز أو المشجوج في سمك الوصلات ، على الجانبين المتوازيين ، كما أنها تمتد بطول اتصال حاتين القطعتين بالوجه أو المشد ، وبالمثل ، تصنع الوصلات وأسفل الجسم الرنان ، المكون من لوحين من الخشب ، وكذلك القوس والآل  $l$  من خشب الأكاجيا الأبيض الفخيم ( غير المسحوح ) ، ونلمح في وصلة القاعدة (٧) عند منتصف عرضها ، وعند نحو خمسى طولها بدءا من ناحية رافعة الأوتار ، تقبا كامل الاستدارة ، يبلغ قطره تسعة ملليمترات ، مسدود بالشمع ، وإن لم نتبين ، نحن ، الفائدة المرجوة منه ، ومع ذلك فيبدو أنه معمول بقصد ما ، وتزدان وصلة القمة برسم ملصق من العاج ، أما الوصلات الأخرى فعارية عن أية زينة . وتصنع الأوتاد  $h$  والقوس  $v$  من خشب أبيض لا يتصف بالجفاف ، أما المسامع أو الشمسات  $o$  فمن خشب الأكاجيا الأبيض الفخيم ومن خشب الليمون كذلك ، وأما رافعة الأوتار أو الحال  $t$  فهي ذلك الجزء من القطعة الكبيرة من خشب الأكاجيا الأبيض الفخيم الذى يتم أو ينهى السقيفة الشبكية ، ويتجاوز صندوق القانون (٣) ، وتصنع الأوتار  $n$  من معى الحيوان ، ولا يتفاوت سمك قطرها بشكل ملموس أو بنسبة تسترعى الانتباه ، من قاعدة الآلة الموسيقية الى قممها ، أى من الفليفل الى الحاد ، أما المفتاح فمن النحاس (٤) كذلك تشكل الملامس أو الكشتوان من النحاس ، وتكون فى بعض الأحيان من الفضة ، وأما ريشة المزف أو الزخمة فعارية عن فصل صغير من الخشب المصقول .

---

**الهوامش :**

- (١) سبق أن شرحنا ماهية هذا الجلد في الفصل الخاص بالمواد .
- (٢) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٣) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٤) انظر الفقرة الأخيرة من المبحث السادس ، وكذا الشكل رقم ٣ .

### المبحث الثامن

#### عن شكل وأبعاد ووظيفة الأجزاء السابقة

ياخذ الجزء الخشبي من الوجه أو مشد التناغم A شكل معين ، ويبلغ طول خط القمة الموازي للقاعدة تسعا وتسعين ملليمترا ، بما في ذلك الجزء من هذا الخط الواقع تحت الأنف L . أما إذا لم نحسب حسابا إلا لما هو مرئي من هذا الخط فلن يتجاوز طول هذا الخط أكثر من تسعين ملليمترا ، ويصل طول خط القاعدة B ، بما في ذلك الجزء منها الموجود تحت الأنف ٦٧٧ مم ، فإذا لم نلق بالآ لا لما هو مرئي فلن يتجاوز طول هذا الخط ٦٥٥ مم ، أما الخط الذى يرتفع ، بشكل مائل ، والذي تكسوه الأنف فيصل طوله الى ٦٨٢ مم ، أما إذا استبعدنا الأنف من عملية القياس فلن يتجاوز طول هذا الخط المائل ٦٧٧ مم ، وأما الخط D ، من الناحية المقابلة للخط السابق ، والذي يرتفع عموديا من القاعدة الى القمة فيصل طوله الى ٣٧٧ مم ، وأما الجزء من الوجه أو مشد التناغم ، والذي يتكون من سقيفة شبكية ، وتلتصق عليه الرقعة ، أى تلك القطعة من جلد سمكة البياض ، والذي يمتد من X الى T ، مقيسا بشكل مواز للفرس ، فيبلغ طوله بالمثل ٣٧٧ مم ، أما حين نقيسه عموديا على الفرس ، أى فى الاتجاه الآخر ، فلن يتجاوز طوله ١٦٥ مم . وأما بخصوص الرقعة الملتصقة فوق السقيفة فإنها تمتد لمسافة تقرب من تسعة ملليمترات الى ما وراء السقيفة وفوق المشد ، وباختصار ، فإن هذه الرقعة تكسو الأطراف الخارجية من جزء المشد الذى تلتصق - هى - فوقه . وهناك سبيح من القطع الخشبية الثماني المكونة للسقيفة ، كما سبق أن نوهنا ، هى تلك المصنوعة من الخشب الأبيض ، لا يتجاوز عرض سطحها سوى ثلاثة عشر ملليمترا ، فى حين لا يبلغ سمكها



الخمسة من الملليمترات ، أما القطعة الثامنة ( من هذه السقيفة ) ، وهي من خشب الاكاجة الأبيض الفشيم ، فيصل عرض سطحها الى ٣٨ سم ولا يتجاوز سمكها تسعة ملليمترات . ويبلغ طول كل من المستطيلات الخمسة ، والتي تكونها الفراغات الواقعة بين اجزاء السقيفة الشبكية ١١٣ سم ويصل عرضه الى ٥٧ سم . وتحمل الكموب أو أقدام الفرس فوق الجلد الذي يكسو الفراغ الخالي أو الأجوف ، ويبلغ عدد هذه الكموب خمسة ، وهو نفس عدد المستطيلات المجوفة التي للسقيفة ، ولهذا السبب فان الجلد الذي يكسو هذه المستطيلات يستجيب بشكل محسوس لضغط هذه الكموب ، الأمر الذي أحدث آثار تجويف أسفل كل واحد منها .

أما الوصلات ، أو جوانب أو اسطح القانون ، فلها ، في ارتفاعها نفس السمك الذي لجسم هذه الآلة الموسيقية ، والذي وجدناه يبلغ من قبل نحو ٤٧ سم (١) ، ويتساوى طولها مع امتداد وجه الجسم الرنان الذي تنتسب هذه الوصلات اليه ، ولذلك فأننا نحيل الى الفقرتين الأخيرتين من المبحث الخامس حيث ذكرنا كل هذه الأبعاد بالتفصيل . عند حديثنا عن محيط القانون ، ونكتفي هنا بأن نضيف الى ذلك أن هذه الوصلات ، في كل طرف من أطرافها ، تندمج ببعضها البعض بفعل الشجات ( في جانب ) والأطراف الناتئة ( في الجانب الآخر ) . وأن سمكها ، في موضع الالتحام ، وحده . يكون أكبر قليلا عما هو عليه في بعضها الآخر ، وفي الوقت نفسه . فأننا اذا حكمنا على ما نراه منه ، فان بمقدورنا أن نستنتج أن هذا السمك يبلغ من ١٨ الى ٢٠ سم على الأقل . بل يكاد يصل الى أكثر من ذلك .

ويتخذ أسفل الجسم الرنان ، وهو الذي لم يستحق منا عناية أن نتوقف عنده ، والذي لا نراه كذلك في الرسم ، شكل المعين كذلك . وقد سبق لنا أن قدمنا أبعاد هذا الجزء في الفقرة قبل الأخيرة من المبحث

الخامس ، ولذلك فنحن نحيل إليها لمن يشاء الوقوف على هذه التفاصيل ، وقد شذب اللوحان الخشبيان اللذان يصنعان السطح السفلي ، بعناية ، ويلتصق كل منهما الى الآخر ، في كل امتداد اتصالهما ببعضهما البعض ، عن طريق قضيب من الخشب ، ربطا اليه بواسطة أوتاد دائرية مصنوعة يدورها من خشب الأكاجة الأبيض غير المشذب ، وقد خرطت هذه الأوتاد وشذبت بحيث أصبحت في مستوى هذا السطح . وقد أدمجت الألواح ، وكذلك قضيب الخشب الذي يدعمها من الداخل في داخل شجة أحدثت فوق الوصلات كيما تستقبلها في كل سمكها ، وهي مثبتة كذلك بفصل أوتاد شبيهة بالأوليات ، غرزت أو انشبت في سمك الوصلات ، بحيث لا يتبقى شيء مرئي من هذه الوصلات ، فوق هذا السطح ، سوى الجزء غير المشجوج ، والذي يشكل ، من حول ، وفوق هذا السطح نفسه ، ما يشبه اطارا يصل سمكه من ٥ الى ٦ مم ، وهو شبيه بالاطار الذي يلتف حول الوجه أو مشد التناغم .

اما المسطرة أو بيت الملاوى فمناصفة كلية ، في كل امتدادها ، كما رأينا - ولابد - في الشكل رقم (٢) ، وينحني هذا الجزء من الآلة الموسيقية ، مشكلا زاوية حادة ، مع وصلة الجانب المائل الذي يلتصق به هذا الجزء ، وفوق ذلك ، فهناك ثلاثة فصوص صغيرة ، مثلثة الزاوية ، ومصنوعة من خشب أبيض ، تدعم هذا الجزء وتثبتته من أسفل ، وقد أدمج أو سمر كل واحد من هذه الفصوص في سمك الوصلات ، ويعتمد كل واحد من هذه الفصوص ثلاثية الزوايا عن زميله بمقدار ٢٤٤ مم ، ويوجد الأول منها على مسافة ٥٤ مم من الطرف العلوي لهذه المسطرة أو بيت الملاوى ، ويبلغ طول الواحد منها ٥٩ سم بسمك يبلغ ١٠ ملليمترات ، أما الامتداد الطولي لهذا الجزء من أجزاء الآلة الموسيقية فيبلغ ٧٥٧ مم ، كما رأينا في المبحث

الخامس ، ويصل عرضه . من أعلا ، أى من ناحية قمة الآلة ثلاثة وستين من المليمترات . فى حين يصل هذا المرض . من أسفل . الى ٧٠ سم بسطح مقداره أربعة عشر مليمترا . ويخترقه خمسة وسبعون تقبا تصطف ثلاثة ثلاثة على خط واحد يستد باتجاه عرض سطحه . وهكذا نجد خمسة وعشرين صفا . يشكون الواحد منها من ثقب ثلاثة . وينأى كل واحد من هذه الثقوب عن الآخر بـ ٢٩ مم . ويعتمد كل صف عن الذى يليه بمقدار ٢٧ مم . كما تفصله نفس هذه المسافة . عن الصف الذى يسبقه .

وأما الأوتاد أو الملاوى (٢) H فعددها مساو - وهذا صحيح - لعدد الثقوب السابقة . والمخصصة لاستقبال هذه الملاوى . وتأخذ رأس كل وتد شكل هرم صغير ثلاثى الزوايا . ومسحوب . ويصل ارتفاعه الى ٢٧ مم . أما عرضه عند قاعدته فـ ٩ مم ولا يزيد هذا العرض عن مليمترين عند قمته . ولعل هذا الشكل الهرمى لروس الأوتاد قد اختير باعتباره أكثر الأشكال ملائمة للإسكاف بطريقة دقيقة بالفتحاح . الذى يخترقه . لهذا الغرض . ثقب تعادل سمته ضخامة هذه الرأس (٣) . ويوجد أسفل رأس الوند حلق على هيئة مخروط قائم ومجدوع . يعلو بنحو ستة مليمترات . ويوجد فى هذا الحلق . أسفل القاعدة الهرمية للرأس مباشرة ثقب يمتد من طرف الى الطرف الآخر . ويمرر من خلاله الوتر ليتم ربطه وتركيبه . أما ذيل هذا الوند فمستدير . وقطر استدارته أقل من قطر الحلق . ويصل طول هذا الذيل الى ٣٢ مم . وهكذا يكون الطول الاجمالى للوند ثلاثة وستين من المليمترات .

وتصنع الأوتاد من ممى الحيوان . وعددها هى الأخرى خمسة وسبعون وترا ، تربط الى الأوتاد أو الملاوى على نحو ما بينا للتو . ونتيجة لذلك فانها . بدورها . تصطف ثلاثة ثلاثة . فى خمسة وعشرين صفا . وتجتاز

شجرات عميقة تقابلها أو توافقها في الأنف . وهي تدخل في هذه الشجرات . عند نزولها من الأوتار . بانحراف . لتدخل بعد ذلك فوق امتداد كل سطح الوجه أو المشد . وبشكل مواز للقاعدة بـ ١٠ من خروجها من الأنف . وحتى المحال . أو رافعة الأوتار . بعد أن تكون قد مرت كذلك بالفرس . داخل حوات صغيرة أحدثت فيها يقصد استقبال هذه الأوتار . وعندما تصل هذه الأوتار إلى المحال  $\gamma$  . الواقع عند طرف الجانب الأيمن من القانون .  $\delta$  . فإنها تمر . كل واحد منها . بواحد من الثقوب الخمسة والسبعين التي أحدثت فيها . وهي الثقوب التي تصطف ثلاثة ثلاثة . في شكل مثلث . وترتبط على نحو مشابه للطريقة التي تربط بها أوتار الجيتار عندنا . ويمثل الفرق الوحيد في الجالتين . في أنهم يبدلون الأطراف الزائفة من الأوتار بدلا من أن يصنعوا منها حلقة بسيطة . ويتكون كل من الأوتار الاثنا عشر الأوليات من ثلاثة خيوط . ويمادل سنكها سمك الوتر الثاني من الوترية الغليظة ( نغمة لا ) . أما الأوتار . الأحد وعشرون التالية فأكثر دقة أي أنها أرق من ذلك بمقدار النصف . في حين يكون الاثنا عشر وترها التي تليها . أكثر من هذه رقة . وتكون بقية الأوتار من الزير  $\theta$  . وتمضى هذه مستدقة في ثخونتها . بشكل غير محسوس . كلما اقتربت - هي - من قمة الآلة الموسيقية .

ويوجد الأنف  $\lambda$  موازيا للمسطرة أو بيت الملاوى . ولها شكل منشور مائل خماسي الزوايا . غير منتظم . طوله ٦٩٥ مم . في حين أن عرض سطحه المنتصق بوجه الآلة أو مشد تناغمها . والذي يشكل نهاية لقاعدة هذا الأنف . ستة عشر ملليمترا . وهو يشكل زاوية مستقيمة مع

وجه هذا الأنف نفسه ( وللانف وجوه خمسة كما رأينا ) المتاخم لجانب  
المشد ، ويرتفع عموديا ، بكل امتداده ، ليصل ارتفاعه الى ١٨ مم ، أما  
الوجه من الأنف الذى يشكل نهاية لقته فيصل عرضه الى ثمانية  
ملليمترات ، وتوجد فوق هذا الوجه خمس وسبعون شجة أو فجوة يبلغ  
عمق الواحدة منهن سبعة ملليمترات ، ووظيفة هذه الفجوات أن تستقبل  
الأوتار ، وأما الوجه الخامس للوجه السابق ، الذى يستدير من ناحية  
الأوتاد ، فينحني يميل ، ويصل عرضه الى ستة عشر ملليمترا ، فى حين  
يبلغ عرض الوجه الخامس ( من وجوه الأنف ) ، وهو المودى على قاعدة  
هذا الأنف ، ثمانية ملليمترات ، وتتوزع الخمس وسبعون شجة أو فجوة ،  
ثلاثا ثلاثة ، مشكلة خطوطا يميل كل واحد منها بعض الشيء ، بالنسبة  
لاتجاه الأنف ، وبشكل موافق - بدرجة أكبر - لاتجاه المشد ، بحيث  
تشكل الأوتار عند دخولها هذه الفجوات يميل ، زاوية منفرجة مع الجزء من  
طولها المستد من الأوتاد حتى الأنف ، وبحيث تتعرض هذه الأوتار عند  
دخولها الى الفجوات أو خروجها منها ، لضغط من الأنف ، يفترض أنه يسهم  
فى الحيلولة دون انزلاقها أو ارتخائها ، وتبتمد كل واحدة من الفجوات  
الثلاث ، عن زميلتها بمقدار ثلاثة ملليمترات ، ويفصل بين كل مجموعة من  
هذه الفجوات ، فراغ يبلغ خمسة عشر ملليمترا .

والفرس H عبارة عن منشور ثلاثى غير منتظم ، ينهض فوق خمسة  
أقدام أو كموب بكل طوله ، الذى يكون موازيا لعرض المشد ، ويمتد فى  
جزء كبير من هذا البعد ، وتتخذ كل قدم أو كمب هيئة جذع هرمى رباعى  
الزوايا ، قواعده متوازية ، مكسورة زواياها المسطحة مع ارتفاع هذا الجذع  
الهرمى ، ويبلغ طول الجزء العلوى من هذا الفرس ٣٧٠ مم ، ويميل سطح  
قاعدة المنشور الى الاستدارة بعض الشيء ، ويبلغ عرضه قريبا من قاعدته

أحد عشر ملليمترًا ، أما سطح المنشور المواجه للمحال أو رافعة الأوتار فيكون عموديا على سطح القاعدة ، ويصل عرضه الى ثلاثة عشر ملليمترًا ٠٠ الخ ، وأما السطح أو الجانب المقابل لهذا ، والنرى يستدير ناحية بيت الملاوى ، فينحني بميل فوق مسطح القاعدة ، ويبلغ عرضه أربعة عشر ملليمترًا (٤) ، ولكعوب الفرس عند قمته سمك يتناسب مع سطح قاعدة المنشور ، ولا تشكل هذه الكعوب ، على نحو ما ، سوى امتداد أو توغل له فى العمق ، ولذلك يتخذ اتجاه سطح جوانبها السابقة واللاحقة ، على وجه التقريب ، الاتجاه نفسه الذى تأخذه جوانب المنشور ، عدا أنها مجوفة بعض الشيء عند القمة (٥) . وتمتد أسطح جوانب الأقدام الهرمية أو الكعوب ، الموازية لقاعدة القانون وقمته ، الى مسافة ٢٠ سم ، أما تلك التى تأخذ اتجاه المنشور فلا تمتد لأكثر من ١٥ سم ، وتبتعد كل واحدة من هذه الأقدام أو الكعوب عن زميلتها بـ ٤٧ سم . أو على نحو قريب من ذلك مع زيادة أو نقص طفيفين ، ذلك أننا نجد اختلافات طفيفة بين الفراغات التى تفصل بين بعضهن وتلك التى تفصل بين بعضهن الأخريات ، وإن لم يكن هذا الاختلاف ليحضى لأكثر من ملليمتر واحد ، أما القدم أو الكعب القريبة من قمة الآلة الموسيقية فتبتعد عنها بـ ٤٧ سم ، وأما تلك الأشد اقترابا من القاعدة ، فلا يزيد بعدها عن هذه القاعدة ، بأكثر من ٣٦ سم .

ومن جهة أخرى فإن السامع أو الشخصيات ه هي فتحات أو ثقوب واسعة بعض الشيء أحدثت فوق مشد الجسم الرنان ، بقصد تهيشة اتصال بين الهواء الخارجى ، فى حالة التردد التى يكون عليها بفعل طنين الأوتار . وبين الهواء المحتوى داخل اتساع الآلة ، بقصد أن تكتسب رنة الأوتار مدى أكبر ، وقوة أشد ، حين يؤدى تردد الهواء الى تحريك كل الأجزاء المرنّة من الجسم الرنان فيجعلها يبورها تطن . ويبلغ عدد هذه الشخصيات اثنتين ،

كبراهما تنحرف الى الاستدارة ، أما الأخرى فشكل رباعى الزوايا ، غير منتظم ، يكاد يشبه نصل الرمح ، بمعنى أن زاويتي الطرفين العلوى والسفلى ، وهما حادثان متقابلتان ، وغير متساويتين ، فى حين تكون الزاويتان المنفرجتان اللتان لجانبى هذا الشكل الرباعى متساويتين ، وتصنع الزاوية المحورية الموجودة عند منتصف المشد من قطعة واحدة من خشب الليمون ، وهى سننة فى كل محيطها ، وتحيط بها دائرة صنمت فيما يبدو من خشب الأكاجة ، وهذه الدائرة التى استحدثت كى تسسوى أو تلامس أو توازن سطح المشد ، تلتصق بسبك لوحة هذا المشد نفسه ، ولا يكاد يبلغ قطرها أكثر من ثلاثة ملليمترات ، وأما محيطها فلا يزيد عن الأربعة وسبعين ملليمترا ، وعلى هذه الدائرة تلتصق النجمة ( أو النجمة ) التى تشكل المسمع أو الشمس ، وتتكون هذه النجمة المصنوعة من خشب الليمون ، أولا ، من دائرة يبلغ عرض حافتها ٤ ملليمترات ويصل محيطها الى ٧١ سم . ثم من مثلثين منقوشين متناظرين ، يشكل اتحادهما شكلا ( نجمة ) سداسيا ذا زوايا ناتئة ، وله عدد مماثل من زوايا داخلية ، تنقسم بواسطة انصاف أقطار تبدأ من مركز الدائرة . وعند مركز هذه الدائرة نفسها ، يوجد شكل سداسى مماثل للشكل الأول ، وإن يكن بالغ الاستواء . ولن ندخل فى التفاصيل الدقيقة حول التقسيمات الصغيرة الأخرى لهذه النجمة ، وبمقدورنا أن نراها فى الشكل الذى جاء رسمها فيه ، وعلى نحو بالغ الدقة . أما الشمس الصغيرة ، التى لها شكل نصل الرمح ، فقد جاءت كذلك من قطعة واحدة من خشب خرطت بشكل مستو . وتبتم هذه من الشمس الأولى ، على اليسار ، ناحية الزاوية الحادة . ب ١٨٩ م . لتكون ، على وجه التقريب ، على مسافة مساوية مع بيت الملاوى أو المسطرة . والكبر الزاويتين الحادتين لهذه الشمس ، هى تلك التى تتجه قمتهما نحو

زاوية المشد ، ويبلغ طول كل ضلع من ضلعها ، وحتى قمة الزاوية المنفرجة نحو ٩٩ مم ، أما الزاوية الحادة المناظرة ، والتي تبدأ قمتهما ناحية الشمس الكبيرة ، فأقل في حدتها عن الأولى ، ويبلغ طول كل من ضلعها ، حتى قمة الزاوية المنفرجة التي يفضى كل منهما إليها ، بالمثل ، خمسة وثلاثين ملليمترا ، ويبلغ ( محيط ) هذه الشمس ، مقيسة من خط ناخذه من قمة الزاوية الأكثر حدة حتى قمة الزاوية الأخرى المناظرة ، والتي هي أقل منها حدة ، ١٣٥ مم ، ويبلغ طول القطر الواصل بين قمتي الزاويتين المنفرجتين المتناظرتين نحو ٤٤ مم ، وهذا القطر هو نفسه كذلك ، قطر دائرة نجمية صغيرة ، مماثلة لتلك التي تشكل الشمس الكبيرة ، وينقسم الجزء الباقي من هذه الشمس ، بشكل منتظم الى تقسيمات كثيرة ، صغيرة ومتباينة ومستوية ، ويمكننا أن نراها في الرسم .

ويتكون **المفتاح (٦)** من قسبة هرمية الشكل ، رباعية الزوايا ، وهي مجوفة من عند قاعدتها حتى خمس ارتفاعها ، وحيث يدخُر هذا التجويف لتلقى رموس الأوتاد ، كما سبق أن لاحظنا ، فإنه يتخذ كذلك شكل رأس هذه الأوتاد وله نفس أبعادها ، ويصلو الجزء العلوى من المفتاح ، أو بالأحرى ينحسره ، قوس يميل بنحو ١٤٤ درجة ، وينحني أحد طرفيه فوق القسبة الهرمية بشكل أكبر مما يفعل الطرف الآخر ، ويصل الطول الإجمالي للمفتاح نحو ٦٨ مم ، ويبلغ طول كل ضلع من أضلاع قاعدة القسبة أحد عشر ملليمترا ، وحيث تتقاص هذه القسبة تدريجيا ، بينما هي تملأ نحو الارتفاع بحيث لا يزيد اتساع كل واحد من وجوهها أو أضلاعها عن ستة ملليمترات ، بدءا من الجزء المشكل للقوس ، ويتضائل سمك القوس كذلك بنحو ملليمتر واحد ، وباختصار فأننا نجد هذا المفتاح ، مرسوما لدينا ، وبشكل بالغ الدقة وبالمجم الطبيعي ، في الشكل .



والعلامس أو الكشتوان شكل حلقة واسعة ، شبيهة بنوع من الكستبان المستخدم فى الحياكة وان يكن بغير قاع ، يطلق عليه عادة اسم القضيبي أو المقرعة ، ومع ذلك فتحة فروق بين هذه المقرعة وكستبان الحياكة ، تتمثل فيما يلى :

١ - ان هذه المقرعة ذات سعة كافية لاحتواء طرف الإبهام ، حتى السلامة الأولى ، اسفل الظفر .

٢ - ان الجزء الذى يحمل تحت الاصبع ، يستطيل قليلا ، بدلا من أن يماثل الجزء العلوى ، وينتهى بزاوية تدخل تحتها ، بين الحلقة والاصبع .  
النصل الصغير من الخشب المسقول ، والذى يستخدمونه ريشة عزف .  
أى زخمة .

ويبلغ قطر الملمس أو الكشتوان أقل من ٢٠ مم ، ويصل طوله ، مقبسا من قمة الجزء انزاوى حتى ما تحت اتساع الحلقة الى نحو ٢٣ مم .  
وفضلا عن ذلك فان ارتفاع الكشتوان لا يزيد عن أربعة عشر ملميمترا ، بل هو أقل فى بعض الأحيان . وهكذا نرى بوضوح ان أبعاد هذه الكشتوانات ليست مقاييس لابد من الالتزام بها ، بل يستطيع كل امرئ ، حسب رغبته ، أن ينوع فى نسبها وأبعادها ، بأن يوصى الصانع بما يريد ، طبقا للفائدة التى يمكنه أن يجنيها من وراء ذلك ، وطبقا لما يناسبه أو يريعه .  
ونحن هنا لا نقدم الا نسب وأطوال آلة القانون ، التى قمنا بقياسها .

أما الزخمة ، فهى عادة كل أداة تستخدم فى لمس أو ضرب أو نقر الأوتار . وتأتى هذه الكلمة ( فى اللاتينية ) Plectrum ( بلكتروم ) من كلمة بلكترون Plectron ، وهى بدورها مشتقة من الفعل plectein ( بليتئ ) ، ومعناها يضرب أو يوقع على آلة موسيقية ، ولهذا السبب فان اسم الزخمة أى بلكتروم ( أى ريشة العزف ) كان يطلق فى بعض الأحيان

على قوس العزف (٧) ، اما ما نطلق عليه نحن اليوم اسم بلكتروم ( أى الزخمة ) فليس سوى نصل صنفير من خشب مصقول ، بالغ النعومة والرقّة . ويصل طوله الى ٨٨ سم . وعرضه الى نحو تسعة ملليمترات . وهم يدخلونه ، كما سبق القول ، فيما بين الحلقة والاصبع . بحيث لا يملأ منه سوى ثمانية عشر ملليمترا . وبواسطة هذا الجزء من الزخمة تنقر أوتار القانون .

---

### الهوامش :

- (١) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٢) انظر الشكل رقم ٤ وبه رسم لوتر بحجمه الطبيعي .
- (٣) انظر الشكل رقم ٣ ويمثل الوتر الداخل في الفتاح .
- (٤) انظر الشكل رقم ٢ .
- (٥) شرحه .
- (٦) انظر الشكل رقم ٣ .
- (٧) يطلق على فعل العزف على أوتار آلة القانون أو ضربها : النقر ، وهي كلمة مشتقة من الفعل نقر ، ينقر بمعنى ضرب أو عزف ، ويستخدم هذا الفعل كذلك للتعبير عن النغمة أو الرنة أو الطنة التي تصدر عن أية آلة موسيقية سواء كانت آلة طرب ( ميلودية ) أو آلة صاخبة أخرى .

## المبحث التاسع حول الابتلاء النفسى آلة القانون وتوليقاتها الموسيقية

تألف أوتار القانون فى المتساوى ثلاثة ثلاثة ، وهذا بجلاء هو السبب الذى حسم توزيعها على هذا النحو . ثلاثة بعد ثلاثة ، أما المنهج الذى يتبعه الموسيقى المصرى فى توليف ودوزنة هذه الآلة الموسيقية . وفى تقسيم سلمها النفسى فيتطابق مع التطور الهارمونى للدورات أو الطبقات الموسيقية عند العرب ، والتي قدمنا عنها مثال الاثنى عشر مقاما رئيسيا فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر . الفصل الأول .

المبحث التاسع ، ويقترب الموسيقيون العرب منا كثيرا فى ذلك : فهم يأخذون نغمة **الروست** كنقطة بداية . وهى النغمة المقابلة للنغمة رى Ré عندنا . ثم يرنونها (١) مع رباعيتها السفلية ، ثم مع الثانية الحادة لهذه النغمة الأخيرة ومن هنا ينزلون الى الرباعية السفلية التى لهذه الثانية . ثم ينزلون أكثر لييلفوا الرباعية التى تعلو النغمة السابقة . التى يرنونها كذلك مع الثانية . وهكذا دوما . حتى ييلفوا نغمة الوتر الأخير صعودا . وبعد ذلك يعودون يدوزنون . عن طريق الثانية النغمات الفليضة . واذ يتم التوليف النفسى بهذه الطريقة . وعمل نحو دقيق . فاننا نجد كافة نغمات آلة القانون مدوزنة على النحو التالى :

### الهوامش :

(١) اسم الحدث الذى يطلق فى العربية على عملية ارتنان الأوتار هو **الجس** . وهى كلمة مشتقة من الفعل جس بمعنى بحث أو جرب عن طريق اللسى .

نشأت أوتار آلة القانون الخمسة والسبعين وأسماء المقامات التي تمت تلك النشأت قراراتها الطبيعية

عراق E'rdp. VI.	حسيني O'dyryp. V.	قب النوى Qab el-Nawal. IV.	قب الحركاء Qab el-Harkah. III.	قب السيكاء Qab el-Saykah. II.	قب النوكاء Qab el-Nukkah. I.
26, 27, 28.	23, 24, 25.	20, 21, 22.	17, 18, 19.	14, 15, 16.	11, 12, 13.
عراق E'rdp. XIII.	حسيني Husayni. XII.	نوى Nawal. XI.	حركاء Harkah. X.	سيكاه Saykah. IX.	نوكاء Nukkah. VIII.
37, 38, 39.	34, 35, 36.	31, 32, 33.	28, 29, 30.	25, 26, 27.	22, 23, 24.
حسيني Husayni. XIX.	نوى Nawal. XVIII.	حركاء Harkah. XVII.	سيكاه Saykah. XVI.	شيم Shim. XV.	كرهان Kirdhan. XIV.
55, 56, 57.	52, 53, 54.	49, 50, 51.	46, 47, 48.	43, 44, 45.	40, 41, 42.
نوى Nawal. XXV.	حركاء Harkah. XXIV.	سيكاه Saykah. XXIII.	شيم Shim. XXII.	كرهان Kirdhan. XXI.	عراق E'rdp. XX.
73, 74, 75.	70, 71, 72.	67, 68, 69.	64, 65, 66.	61, 62, 63.	58, 59, 60.

## الفصل التاسع

عَنْ الْقَوْلِ الْمَوْصُفَةِ السَّمَاءَ فِي الْعَرَبِيَّةِ  
"السَّنْطِيرُ"



تكتب هذه الكلمة . سنطير . في العربية بأشكال مختلفة . فهذه الكلمة . كما هو واضح . غريبة على اللغة العربية (١) . فهناك من يكتبونها املايا سنطير . وهناك آخرون يكتبونها ستنتر . ويكتبها فريق ثالث ستنتر . ورابع ستنتر . وهكذا . فهناك محل للشك في امكانية تجديد الشكل الهجائي لهذه الكلمة . في العربية . بدقة .

وليس هناك كثير لنقوله حول هذه الآلة الموسيقية التي لم نتكّن من التزود بها . والتي لم نرَها كذلك الا بمحض الصدفة . بل تستطيع القول باننا قد رأيناها بشكل عابر بين أيدي من يعزفون عليها في الشوارع . وبالتالي فاننا لم نتكّن من تفحصها والوقوف على تفاصيلها . على نحو ما فعلناه بخصوص آلات اخريات ! بل اننا لن تناولها هنا بالحديث . الا لان في شكلها بعض شبه مع آلة القانون . التي انتهينا من تناولها بالحديث .

لا تعد السنطير واحدة من الآلات الموسيقية التي يستخدمها المصريون . فهؤلاء . على العكس من ذلك . يستهجنونها . اما لانهم ينظرون الى قانونهم باعتباره آلة موسيقية ارقى من هذه بكثير . او . وهذا ما يبدو لنا أكثر رجحانا . لان المسيحيين . الذين لا يحظون من جانبهم بتقدير كاف . وكذا اليهود الذين ينفرون منهم جازعين . يعزفون على هذه الآلة .

وقد عرف منيسكى Meniski في مؤلفه :

Thesaurus linguarum orientalium (٢)

السنطير . على نحو شبهه بما فعله مع كل الآلات الشرقية الأخرى . أي بطريقة بالغة الخطأ . فيطلق على هذه الآلة اسم الصناج Cymbale . لانه قد قرأ في موضوع ما . ربما . أن هذه الآلة تضرب . وهذا أمر

يستمرعى الانتباه بقوة بسبب الاحمال التى صاحب تحديد كل ما له صلة بالموسيقى ، سواء فى روايات الرحالة أو فى ترجمات المؤلفات القديمة أو الأجنبية أو فى التعليقات التى تمت عليها ، وقد سبق لنا أن اشرنا ، فى دراستنا عن الآلات الموسيقية التى كان المصريون الأقدمون يستخدمونها<sup>(٣)</sup> الى بعض الآراء الجرافية لبعض الشراح الذين فسروا آلة المزهر أو الجبلجل على أنها هى النغير ، والتى أكد آخرون أنها الصناج ، ورآها فريق ثالث فى الناي أو الفلاوت ، ورابع على أنها الصور أو البوق ، وخامس باعتبارها الطبل أو الكوس . . الخ ، فى حين أن أقل تمن فى قراءة الشعراء الاغريق واللاتين ، كان سيريم الى أى حد قد جانبهم أى هؤلاء الشراح - الصواب ، وكم جافوا - هم - الحقيقة ، ولسوف يكون بمقدور امرئ ما أن يضع مؤلفا بالغ الضخامة والغرابة مما لو أنه شاء أن يحصى وأن يحصى كانه الاخطاء من هذا النوع ، والتى ارتكبها أناس مرموقون ، فضلا عن ذلك ، عند حديثهم عن الموسيقى وعن الآلات الموسيقية ، وقد يلذ لهذا المرء كثيرا ، بينما تستحثه رغبة مأكرة فى الايذاء ، أن يرى الى أى حد أساء بعض المؤلفين والكتاب استخدام علمهم الغزير ، وكيف عرضوا للخطر لبايتهم وهم ليسمحون الى اعتساف التفسيرات لبعض النصوص .

وإذا يكون السنطير أبعد من أن يشبه الصناج ، تلك التى تتكون من جزئين متزاوجين ومتماثلين تماما من المعدن ، فانه يتكون من صندوق مسطح ، مصنوع من الخشب ، على شكل معين ، ومماثل فى هيئته للقانون العربى ، وإن يكن له جانبان مائلان ، بدلا من جانب واحد فى آلة القانون ، كما أن السنطير يمثل شكلا ثلاثيا مجموعا عند قمته ، وبدلا من أن تكون أوتاره من ممى الحيوان وتوقع أو تنقر بالبلكتروم أو الزخمة ، تلك التى تصنع على شكل نصل من خشب أملس أو تؤخذ من ريشة نسر ، فإن له



( أى للسنتير ) وترين من المعدن ، ينقران بعصوين صغيرتين من الخشب .  
تنتهى الواحدة منهما بكمب يكون أحيانا من العاج ، ويؤخذ فى أحيان  
أخرى من سادة قرنية ، ولا يلمس الأوتار منه سوى جزئه المحبب

وتربط الأوتار الى أوتاد مفروسة فى الجانب الأيسر من الآلة ، وليس  
على المسطرة الناتئة الى ما وراء صندوق الآلة ، على النحو الذى نشاهده فى  
آلة القانون ، وان تكن الأوتار مشدودة ، بالمثل ، من الشمال الى اليمين  
بدها من المسطرة او بيت الملاوى وحتى المحال او رافعة الأوتار ، وتحمل  
بالمثل فوق فرس سابقة على المحال .

وعلى قدر استطاعتنا التذكر فان أوتار هذه الآلة زوجية ، وليست  
ثلاثية مثل أوتار القانون ، أما عدد هذه الأوتار ، وسامها النغمي ،  
والنغمات التى تصدر عنها - فهذا ما لم تستع لنا الفرصة لتفحصه .

وتوجد الشمسسات فوق الوجه ( أو مشد التناغم ) ، لكننا لسنا فى  
وضع نستطيع معه أن نقطع بحقيقة عددها ، أو شكلها ، مستديرا كان أم  
غير ذلك ، وذلك أننا لم نحفظ عنها بذكرى دقيقة .

وليس بمقدورنا أن نضيف لذلك شيئا ذا بال حول هذه الآلة . ومع  
ذلك ، فهما يكن هذا الوصف موجزا فعلا ، فانه يبدو لنا بالغ الإفاضة .  
إذا ما قارناه بما قيل حتى اليوم ، عن آلة السنتير ، عند الشرقيين  
المحدثين .

---

**الهوامش :**

(١) سبق لنا أن تحدثنا عن اسم السنطور الذي كان يطلق قديما على آلة موسيقية ترى بين النقوش في معابد أثرية كثيرة في مصر العليا .  
انظر مقالتنا عن الآلات الموسيقية التي يراها المرء بين النقوش التي تزين المباني الأثرية المصرية ، الباب الأول ، المبحث الرابع ، الدولة القديمة ، المجلد الأول من ص ١٨٧ - ١٨٨ [ انظر المجلد السابع من الترجمة العربية ] .

(٢) Viennae Austr, 1680, Col 2901, سنطور voc

(٣) الصور القديمة ، دراسات ، ص ١٩٥ ( وصف مصر ) .

[ انظر المجلد السابع من الترجمة العربية ] المترجم .

## فصل العاشر

عن أبي الفتح جَدَّ العَجَّاز "١"



### البحث الأول

حول اسم هذه الآلة ، نمط شكلها وطابعه ، وكذلك  
نمط وطابع الزخارف والحليات التي تميز الكمنجة  
المعجوز عن بقية الآلات الشرقية الأخرى ، سواء في  
مجلها أو في الأجزاء المختلفة المكونة لها

لابد لنا أن نستعيد الشرح الذي قدمناه عن اسم الكمنجة عند حديثنا عن  
الكمنجة الرومي ، وبذلك لا يتبقى علينا إلا أن نفسر هنا كلمة معجوز ، التي  
تعنى المسن ، على النحو الذي ترجمناها إليه ، وبهذا يفدو كل ما يتعلق  
باسم هذه الآلة الموسيقية ، الآن ، معروفا ، وربما لم تكن هناك آلة موسيقية  
تبعث أصالتها على الاثارة مثل تلك الآلة ، سواء كان ذلك في شكلها أو أبعادها  
أو نمطها أو في ذلك العدد الكبير من الزخارف والحليات التي تتجمل بها (٢) ،  
فلهذه الآلة طابع خاص ، عربى حق ، يختلف كلية عن طابع الآلات الشرقية  
الأخرى ، يتعرف فيها المرء على الذوق الآسيوى مندمجا بالذوق العربى كما  
نلاحظه في عمارة المنشآت التي شيدت في عصر الخلفاء المسلمين ، والتي  
يطلق عليها في بعض الأحيان اسم العمارة البربرية *mauresque* ، وهو  
الذوق الذى يعلن عن نفسه في عمارة أقدم المساجد ، ولا سيما في عمارة  
المنشآت التي تبعث على الاثارة ، والبالغة البذخ ، والتي شيدت في مدينة  
المقابر - الجبانة - على مقربة من القاهرة ، تكريما لأشهر رجالات المسلمين  
في أزهى عصور الاسلام ، فقد شيدت هذه المنشآت بروعة كانت بمثابة  
صدمة لكل الرحالة الأجانب .

ومع ذلك فإن هذه الكمنجة لم تستلقت إليها الأنظار بفعل نمطها ،

وشكلها وإبعادها وحلياتها فقط ، وإنما كذلك ، وفوق هذا كله ، بفعل الطريقة التى تشكلت بها .

فعل عكس كل الآلات الموسيقية الأخرى التى يجد لها عنقا مسطحا من أعلا ، أى من الجانب الذى تقصد عليه الأوتار ومستديرا من أسفل ، وأكثر اتساعا بالقرب من الجسم الرنان ثم يقل عرضه مع صعوده باتجاه الأنف ، والتى تحضى فى بعض الأحيان مع تناقص إبعادها حتى طرف البنجاك عكس ذلك كله فإن للكمنجة المعجوز عنقا متعدد الاضلاع والزوايا فى جزء منه ، وأسطوانى الشكل فى الجزء الآخر ، ويتسع قطره كلما ابتعدنا عن الجسم الرنان A ، بل إن بنجاكها له كذلك قطر أكبر من القطر الذى لأعلا العنق ، وبينما يكون البنجاك فى آلات الموسيقى الشرقية الآخر مصصتا ، وتكون للأوتاد رموس أسطوانية الشكل على هيئة بيزر ، وتنفرس فى المقدمة ، على الجانب الأيسر من البنجاك ، وليس قط على جانبه الأيمن ، وفى حين تربط الأوتار الى هذه الأوتاد خارج البنجاك وعلى رموس هذه الأوتاد كذلك ، فإن للكمنجة المعجوز بنجاكا مجوفا وأوتادا لها رموس مسطحة ومستديرة على هيئة قرص ، أو تكون كروية الشكل وتنقسم الى أجزاء ، كما أن هذه الأوتاد تنفرس الى يمين البنجاك وإلى يساره ، وليس فى المقدمة قط ، كما تربط أوتارها داخل البنجاك ، وحول ذيل الأوتاد ، بعد أن يمرروها من خلال ثقب أحدث لهذا الغرض فى هذا الجزء من كل وتد .

كذلك ، وفى حين يكون الوجه أو مشد التناغم فى الآلات الموسيقية الأخرى ، بأكمله ، أو فى جزء كبير منه ، من الخشب ، فانه هنا يقتصر على قطعة من جلد ( سمك ) البياض ، ومرة أخرى فى الآلات الموسيقية الأخرى التى أحدثت بها فتحات تسمى شمسات ، بقصد إيجاد صلة بين الهواء الخارجى والهواء الذى يضمه الجسم الرنان ، تكون هذه الفتحات فوق الوجه

أو مشد التناغم ، أما فى الكمنجة المجوز ، فلا ترى هذه الفتحات إلا فوق الجسم الرنان A (٣) ، وبالمثل ، تكون أوتار الآلات الأخرى من ممى الحيوان أو من المعدن ، أما أوتار هذه الآلة الموسيقية فتؤخذ من خصلات طويلة من شعر معرفة الحصان ، على نحو قريب مما تكون عليه الأقواس ( أقواس العزف ) عندنا ، وبدلاً من أن تكون خافضة الأوتار فيها فوق البنجاك ، كما نرى فى بقية الآلات الشرقية ، فإن خافضة الأوتار هنا لا توجد إلا عند الملمس الموجود بالعنق .

ولا تزال هنا ، ولا بد ، ملاحظات أخرى كثيرة ، لو أنا شئنا أن نتوقف عند الكثير من التفاصيل الصغيرة ، لكن تمحيصاً دقيقاً كهذا لا يستحق أن يجد لنفسه مكاناً هنا .

---

#### الهوامش :

- (١) الكمنجة المجوز أى الكمان القديم .
- (٢) أنظر اللوحة ٨٨ ، الشكلين ٥ ، ٦ .
- (٣) أنظر اللوحة ٨٨ ، الشكل رقم ٦ .

## المبحث الثانى

### الأجزاء المكونة للكمنجة المجوز

لكى نتصور هذه الآلة فى مجملها بشكل أفضل ، ولكى نجعل من الشرح الذى سنقدمه حول شكلها وخامتها وحلياتها وإبعادها ، أكثر وضوحا : فإن من الأفضل أن نميز فى البداية ، كل واحد من الأجزاء التى تتألف منها :  
على حدة •

تتألف الكمنجة المجوز من الأجزاء الرئيسية الآتية (١) : الجسم الرنان

A ، وهو يتركب من قطعتين : الوجه أو مشد التناغم ، والصندوق :  
ويأتى هذا الجزء بقطعتيه بعد العتق B الذى يمكننا أن نقسمه الى ثلاث قطع  
هى : الملمس T ، وأسفل العتق b ، و القفم a ، ثم نجد البشباك  
C ، الذى نقسمه بدوره الى قسمين : الأول ونسميه الجضم C  
والثانى ونطلق عليه واسم البشباك ، ثم الأوتاد ( أو المصافير ) I ويسمى  
الجزء J منها الرأس فى حين يسمى الجزء K منها الدليل ، وبعد ذلك  
تأتى الأوتاد N (٢) ثم المفاصل ، فخافضة الأوتاد F ، ورافعة الأوتاد

X ، وبعد ذلك القوس H ، والقوس P (٣) وهو الذى يتكون من  
المصا L ومن الشعرة J ، ومن السح أو الخزام K . وهناك أجزاء كثيرة  
أخرى تمكن ملاحظتها فى هذه الآلة ، ولا نجد مثيلا لها قط فى الآلات  
الأخرى : حتى لينبغى علينا ، كما لا نهل شيئا ، لا أن نشير الى كل أجزائها  
وحسب ، وإنما كذلك الى ما لهذا الجزء من خصوصية فى تكوينه ، سواء  
من ناحية الشكل الذى جاء عليه ، أو من ناحية الحامة التى صنع منها ،



أو من ناحية الوظيفة التي يؤديها . فهناك أشياء لا يستطيع الرسم  
ولا الحفر ، على السواء ، أن يجللنا بتبينها بوضوح ودون أن تلجأ الى الوصف  
كما أن هناك بالمثل ، أشياء لا نستطيع أن نفسرها بنجاح دون أن نلجأ الى  
الرسم والحفر .

---

#### الهوامش :

- (١) أنظر الشكلين ٥ . ٦ ( من اللوحة BB ) .
- (٢) أنظر الشكل ٦ .
- (٣) أنظر الشكل ٧ .

### المبحث الثالث

شكل وخامة وموضع كل جزء من الأجزاء السابقة  
وكذلك الحليات التي يزدان بها كل جزء من هذه  
الأجزاء

ينخذ الجسم الرنان A الخاص بالكمنجة العجوز . شكل كرة اقتطع  
منها نحر ثلثها (١) . أما الصندوق فيتكون من نواة إحدى ثمار جوز الهند  
حزت فوق أعلا منتصفها بقليل . ثم أخذ الجزء الأكبر منها بعد تجويفه  
وتنظيفه . ثم ثقت فوق سطحها ثقب مستوية متفاوتة الاتساع . وقد رتب  
بشكل منتظم على هيئة صليب مزدوج . يحيط به خط منحن متموج . يبدو  
وكأنه أشرطة عدة . ربطت الى بعضها البعض .

وليس الوجه أو مشد التناغم شيئاً آخر سوى حلد بياض مشدود  
بقوة فوق فوهة نواة جوزة الهند . وقد الصق هذا الجلد فوق حواف النواة .  
من الخارج . بمرض ٧ ملليمترات فوق طول محيطها .

ويسمى العنق في العربية : العمود . وقسم منه لا يراه الناظر .  
وهو ذلك الذي يلصق الى ثقب أحدث عند منتصف قاعدة البنجاك . وهذا  
القسم أقل في سمكه بكثير من البقية المرئية من هذا العنق أو العمود . وهو  
مصنوع في أكبر امتداد له من خشب الأكاجة . تملوه ترصيعات أو تكسيات  
من خشب سانت لوسى . ومن الماج . ومن صدف اللؤلؤ ومن النحاس .  
أما الباقي فهو . ببساطة . من الماج أو الحديد .

وأما اللصق ٢ . أو ذلك الجزء الممتد من خافضة الأوتار حتى أسفل  
العنق b . الى مسافة ٦٨ مم من الجسم الرنان . فعبارة عن أنبوب له

اثنا عشر ضلعا ، وتتوزع الترسيمات التي تتحلل بها بشكل منتظم فوق جوانبها أو وجوها الاثنى عشر التي ترصع على التوالى أو على التبادل بصنف اللؤلؤ ، والعاج ، وخشب البلساندر\* وخشب سانت لوسى . أما صنف اللؤلؤ فمخروط على هيئة سداسيات مسحوبة ، سبع منهن ، تملو الواحدة منهن فوق الأخرى بكل ارتفاع ستة من الاثنى عشر وجها التي للساق أو الأنبوب ، ويؤخذ كل واحد من هذه الأشكال السداسية من خشب اللؤلؤ، المحاط بشبكة صغيرة من خشب سانت لوسى ، موشاة فيما حولها بشبكة أخرى صغيرة من النحاس وهناك مثلثات من العاج تملأ الفراغات المجوفة التي تتركها فيما بينها الأشكال السداسية ، بارتفاع كل وجه من الوجوه التي تملؤها . أما الأوجه الستة الأخرى من الشكل ذى الاثنى عشر ضلعا ( الأنبوب ) فتملؤها شبكة صغيرة من خشب البلساندر بين شبكتين من خشب سانت لوسى .

ويتكون **اسفل العنق** من قطعتين : الأولى ، وهي من خشب الأكاجية المسط ، وهي تلك التي تتأخم الملمس T ، وتؤخذ الأخرى من العاج وهي الجزء الذى يتلو أو يقب مباشرة الجزء السابق ، ويلامس الجسم الرنان .

**والقدم** a عبارة عن ساق حديدية مربعة الشكل ، مفروسة أسفل العنق ، وتجتاز هذه الساق نواة جوذة الهند من طرف لآخر . وتتوغل الى ما بعدها لمسافة ٢٠٧ مم ، وتنتهى بزرار على شكل هرم صغير مقلوب ، له وجوه أربعة ، وفوق نواة جوذة الهند بقليل ، تصبح ساق القدم مسطحة بطول يصل الى ٢٣ مم ، وقد أحدث فى هذا الجزء المسطح ثقب مرر من خلاله .

\* خشب فاخر بنفسجي اللون .

من الخلف ، مسمار ذو رأس ، ثنى ذيله ليتشكل المحجن أو الصنارة h  
من الامام ، ووظيفة هذه أن تشبك بها الحلقة e لرافعة الاوتار .

ويتكون البنجك C ، فى جزء منه . من العاج المسط . وفى جزء  
آخر من البلاكاج ، وفى جزء ثالث من النحاس ومن خشب سانت لوسى ومن  
المفصية الكندية . .

ويصنع جسم البنجك من قطعة وحيدة من العاج مصمت ، وهو  
أسطوانى الشكل ، ويزدان بنتوء زينة فى كل طرف من طرفيه ، وتوجد فى  
مقدمته فتحة ضيقة وعميقة ، وتوجد حول حواف هذه الفتحة ، وكذلك على  
طرفى الأسطوانة ، فيما أمام نتوء الزينة وفيما وراءه ، خمس دوائر ،  
تتكون كل واحدة منهن من حلقات مركزية ( أى تدور حول مركز واحد )  
تشكل حواف أو أطراف لهذه الموضعين ، وتزدان بقية سطح البنجك بنجميات  
صغيرة صنعت بأساليب متنوعة ، من النحاس وخشب سانت لوسى ، لكنها  
جميعا تحاط ، معا ، بدوائر صغيرة تماثل الدوائر السابقة . أما ثلثوب  
الأوتاد ، ويبلغ عددها ثلاثة فى كل وجه ، على الرغم من أنه لا يوجد لهذه  
الآلة سوى وتدين ووترين ، فتحاط بدوائر صغيرة شبيهة بدوائر الأطر  
أو الحواف ، وإن يكن قطر النجميات المشكلة لها أكبر من قطر الأخريات .

ويكاد رأس البنجك يشبه اناء مصرىا يسمونه برdq يطواه غطاءه ؛  
وقد لا يكون علينا ، فى الحقيقة ، أن نقارب بينهما على نحو مبالغ فيه  
أو نسعى لأن نجد لهما نفس الأبعاد ونفس النسب ، ومع ذلك فإن لرأس  
البنجك هذا علاقة شبه كافية بهيئة هذا الاناء ، حتى لتستطيع هذه ،  
وبسهولة ، أن تستدعى على الفور صورة الأخرى الى أذهان من يعرفونها

---

\* شجرة من أشجار الزينة من الفصيلة الصنوبرية .

أو تساعد أولئك الذين لم يروها قط ، على أن يتصوروها . وهذا الجزء من البنجك مصنوع من خشب شبيه بخشب المفصية الكندية ، وهو يزدان بشرائط صغيرة من العاج شبيهة بأضلاع شماعة ، يقف كل واحد منها من الآخر على مسافة متساوية ، بكل امتداد محيطها ، بدءاً من القمة الدنيا حتى ارتفاع ما يمكننا أن ننظر إليه باعتباره منشأ عنق البردق ، وهناك توجد كذلك رينة مملصة ، صنعت هي الأخرى من العاج ، مشكلة خطاً دائرياً متعرجاً ، بحيث تقضى زوايا تعرجه إلى قمة الأضلاع السابقة ، وفوق الخشب البادئ في الفراغات الفاصلة بين الضلوع العاجية ، توجد دوائر صغيرة من العاج كذلك ، أما الجزء الأكثر نسولاً أو خيطية من هذا الرأس ، أي ما يمكننا تسميته بعنق البردق ، فينقسم بدوره ، في كل ارتفاعه ، إلى ثماني شرائط طولية من العاج ، تبدأ عند قمم الزوايا المتبادلة الداخلية ، والمناظرة للزوايا السابقة المشكلة للخط الدائري المتعرج وعلى مسافات متساوية فوق حافة الاناء توجد أربع دوائر صغيرة من العاج ، وكذلك فوق الزرار الذي تمثلناه في شكل غطاء هذا الاناء ، ومع ذلك فحيث أن هذه الحافة أو الإطار تشكل نتوءاً وأن الجزء الأدنى من الزرار كروي الشكل ، ويشكل سطحاً متراجعاً فإن كل واحدة من الدوائر العاجية تنقسم إلى قسمين بفعل هذا الجزء المتراجع الذي ينفصل عن الاناء ، عن طريق الفتحة ، ولهذا الزرار ، وهو فيما يبدو من خشب البليساندر ، شكل كرة مستطيلة في الجزء العلوي منها ، ينقسم سطحها كذلك إلى أربعة شرائط صغيرة من العاج ، تبدأ عند منتصف ارتفاع الكرة ، وتمتد حتى القمة ، وتوجد ، كذلك ، دوائر صغيرة من العاج ، فوق الأجزاء الوسيطة الأخرى التي تترك الخشب مكشوفاً .

وتصنع الأوتاد آ ، التي وصفناها من قبل ، من خشب القيقب ، وهي تجتاز البنجك من طرف لآخر ، على نحو ما تفعل أوتاد الكمان لدينا ،

أما الجزء من ذيل كل وتد من هذه الأوتاد ، والذي يدخلونه في الجزء الأجوف من البنجاك ، فيخترقه بالمثل ثقب يستخدم في تمرير مرابط الوتر ، ولولا ذلك ، لكان عسيرا على الوتر ، من حيث انه يتألف من نحو ستين الى ثمانين شعرة من شعر معرفة الفرس أن يدخل في ثقب يمثل هذا الضيق . وليس لدينا ما نضيفه الى ما سبق ان قلناه بخصوص رأس الوتد ، اما عن الذيل ، فهو عبارة عن ساق أو قصبية دائرية تغطي مستدقة حتى الطرف المقابل للرأس .

وتتكون الأوتار ، كما نبهنا الى ذلك منذ قليل ، من خصلات من شعر معرفة الحصان ، وتضم الواحدة عادة من ٦٠ الى ٨٠ من هذه الشعيرات ، ويعقد كل وتر ، بعقدة مربعة ، الى المفصل أو المربط ، وهذا الأخير عبارة عن حلقة كبيرة من معى الحيوان له سمك الوتر الثانى فى آلة الكونترباص - أى الكمان الكبير - ( وهو الوتر الذى يصدر النغمة لا  $\text{G}$  ) ، ويعقد الطرف الآخر ، بعد مروءة من خلال ثقب الوتد الى الطرف الآخر .


أما خافضة الوتر  $\text{K}$  ، فشريط صغير من الجلد ، يلتف مرتين حول العنق ، فوق الملمس ، ثم يعقد عقدة واحدة من الخلف ، على مسافة ٢٧ مم من البنجاك ، وحيث لا يوجد فى الكمنجة المعجوز أنف قط ، وحيث قد تصبح الأوتار ، عند خروجها من البنجاك - وبعد أن تكون قد مرت من فوق الحلية الناتئة التى تزين طرفها الأدنى - بالفة البعد ، ولحد مفرط ، عن الملمس ، فانهم يقاربون فيما بينها بضمها بقوة ، عن طريق شريط من الجلد  $\text{K}$  ، هو الذى يشكل ما نطلق عليه اسم خافضة الوتر .

وتوجد فى جاذبة الأوتار  $\text{X}$  حلقة دائرية من الحديد  $\text{C}$  تعقد فيها الأوتار المأخوذة من شعر معرفة الحصان ، وتشبك هذه الحلقة الى صنادرة

أو محجن من الحديد  $H$  يمسك بقلم الآلة الموسيقية .

وتصنع الفرس  $H$  من خشب التنوب . وتوجد عند قمته حزتان أو شجتان . عريضتان . لحد يكفي لاحتواء كل واحد من الوترين ، وتنتهي أقدام أو كموب هذه الفرس بنتوء صغير من الخارج . تحط - هي - عليها ، مما يجعل وعامها أكثر اتساعا . بحيث يصبح بمقدور هذه الفرس . بسهولة أن تظل واقفة فوق الوجه . حتى بدون تأثير ضغط الأوتار التي تبقى على هذه الفرس ثابتة في هذا الموضع . حين تكون ( هذه الأوتار ) مشدودة .

أما القوس  $P$  فيتألف على نحو مخالف للأقواس لدينا . فمصاه مجرد غصن دردار . لم يكلف القوم أنفسهم عناء تخليصه من لحائه . وهذه العصا . التي تقابل ما نطلق عليه نحن اسم رأس القوس . جوفاء حتى ١٤ مم من طولها . وفي هذا الطرف نفسه . في الجهة المقابلة لتلك التي تشد إليها خصلة شعر الحصان . تشق العصا بكل عمق الجزء الأجوف منها . وينتهي التجويف بنقب يتجاوز أو يبرز من هذا الجانب نفسه . وعند الطرف الآخر . وفي المكان الذي ينبغي أن يوجد فيه عقب أو كعب أقواسنا من ناحية شعيرات معرفة الحصان . توجد حلقة من الحديد على شكل  $K$  يمر طرفاها المفروسان في سمك العصا . من جانب آخر . ويربطان وينثنيان إلى الجانب الآخر . وتربط خصلة الشعر عند طرفيها بخيط سميك . ويدخل أحد هذين الطرفين في الجزء المجوف من الرأس  $P$  أو في الجانب الأعلى من القوس . ثم يخرجونه من النقب  $O$  . الذي يعقد بالقرب منه هذا الطرف بقصد تثبيته عند هذا الموضع . ويربط الطرف الآخر من الخصلة عن طريق عقده إلى الحلقة الحديدية الأولى  $d$  في السير أو الحزام  $K$  . ويمرر هذا

السير مرتين فى الحلقة الأولى والثانية . مع شد طرفيه بقوة بقصد جذب شعيرات معرفة الحصان . ثم يعقد هذان الطرفان الى الحلقة الأخيرة التى تحجزها حلقة الحديد التى على شكل  . والتى روى أن تدخل اليها هذه الحلقة قبل غرسها فى العصا . ومن قبل أن ينثنى طرفاها .

---

الهوامش :

(١) انظر اللوحة BB . الشكل رقم ٦ .



## البحث الرابع أبعاد الكمنجة المعجوز وأطوال أجزائها

يصل الطول الإجمالي للكمنجة المعجوز الى نحو ٩١٠ مم ، بدءا من قمة رأس البنجاك ، حتى قمة الزرار المخروط على هيئة حرم مقلوب ، والذي يشكل نهاية لقسم هذه الآلة .

ويبلغ عمق الصندوق ٧٤ مم ، ويبلغ قطر اتساعه ، مقيسا بشكل مواز للوجه - وان يكن الى أسفل بمقدار ٢٣ مم - نحو تسعين ملليمترا ، في حين أننا لو قسنا من حافة لأخرى لقوطة نواة جوزة الهند ، فلن يتجاوز طول هذا القطر ٨٦ مم ، وهو ما يساوى طول قطر مشد التناعم أو الوجه .

ويبلغ طول العنق أو العمود ٨٨ ، بدءا من أسفل البنجاك في 8 ، وحتى الجسم الرنان ٣٧٩ مم ، أما طول الملمس ٢ الممتد من عند خافضة الوتر ٤ حتى أسفل العنق ٥ فيبلغ ٣١١ مم ، ويبلغ قطر سبكه بالقرب من خافضة الوتر نحو ٣٦ مم ، لكنه لا يبلغ بالقرب من الحافة ٥ عند أسفل العنق سوى ثلاثين ملليمترا ، ويصل ارتفاع أسفل العنق ، من النقطة ٥

الى ٦٨ مم ، منها تسعة عشر ملليمترا تشغلها قطعة من خشب الأكاجيه هي التي تتأخم الملمس ٢ ، أما الجزء الباقي من العنق فيشغل بقطعة من الناج تسبق الجسم الرنان مباشرة ، وفوق هذا الجزء من العنق كذلك من ٥ الى

٥ تحك الأوتار بواسطة القوس ، وليس من فوق المشد أو الوجه ، كما يحدث في آلاتنا التي توقع عن طريق القوس ، وتلك خاصية أخرى تسترعى الانتباه في آلاتنا هذه .

وحيث لا تضم قسم الآلة ، أى الساق أو القصبة الحديدية Q سوى ما هو ظاهر الى الخارج ، وليس الجزء المار فى داخل الجسم الرنان ، ولا الجزء المفروس فى القسم الأخير من أسفل العنق أو العمود ، فإن الجزء المرئى من الساق لا يزيد طوله عن ٢٠٥ مم ، ومن السهل تقدير طول بقية هذه الساق ، ما دمتنا قد قسمنا أطوال الأجزاء التى تنخل - مى - فيها .

ويصل ارتفاع البنجاء ٤ الى ١١٦ مم ، ويصل قطر ثخائنه الى نحو ٤٥ مم ، ويبلغ علو رأس البنجاء ١١٦ مم ، كما يبلغ أكبر أقطار الجزء المحسب منه سبعة وأربعين ملليمترًا .

وترتفع الفرس H بقدر ١٥ مم ، ويصل اتساع تقديراتها ، كيما تستقبل الأوتار الى ٥ مم يعمق يبلغ نحو ثلاثة .

ولا تبدو لنا بقية أجزاء الآلة ذات طبيعة تضغط لقياس صارم ، واعتقد أن علينا أن نعطى أنفسنا من عناء تقديم تفاصيلها الى القارىء .

### البحث الخامس

حول الائتلاف النغمى للكمنجة العجوز ، وحول  
حجم ومدى تنوع النغمات التى يمكننا الحصول عليها  
من هذه الآلة

يتعرف المرء فى الائتلاف النغمى للكمنجة العجوز ، كما يتعرف فى  
الائتلاف النغمى لغالبية الآلات الموسيقية الشرقية ، على المبدأ الهارمونى الذى  
ساد عند القدماء ، أولئك الذين كانوا ينظرون الى الرباعية باعتبارها اكمل  
التناغمات وأتمها بعد الثمانية ، وباعتبارها نموذجا للنظام الموسيقى كله ،  
والحد الطبيعى لتقسيم هذا النظام . ويقوم هذا المبدأ على أن النغمات ،  
فى النظام الدياتونى الطبيعى<sup>(١)</sup> تملن عن نفسها ، على الدوام ، متعاقبة ،  
رباعية فى اثر رباعية ، مع احتفاظها بالعلاقات أو النسب نفسها فيما بينها ،  
ولم تبد لهم الحماسية باعتبارها تناغما طبيعيا نمائلا ، لأنها لم تكن تصفز  
بشكل مباشر عما كانوا يطلقون عليه اسم الهارمونى ، ولأنهم لم يكونوا  
ينظرون اليها الا باعتبارها مقلوبا للرباعية أو مكملة للثمانية أو ملحقة بها ،  
كانت الحماسية عندهم تاتى مقلوبا للرباعية عندما تنزل من النغمة الفليظة  
من هذا التناغم الى ثمانية النغمة الحادة ، كما هو الحال عندما نهبط من الرباعية  
النازلة فا fa ، اوت ut الى ثمانية الـ فا fa الأولى على هذا النحو :  
فا ، اوت ، فا ، وتكون ( الحماسية ) مكملة أو ملحقة بالثمانية حين نشاء  
الانتقال من النغمة الحادة للرباعية الى الثمانية الحادة من النغمة الفليظة لهذه  
الرباعية نفسها ، كما هو الحال عندما نعلو من الرباعية الصاعدة : اوت ut .  
فا الى الثمانية الحادة للنغمة اوت ut والتى نترنم بها صعودا على هذا

النحو : أوت ، فا ، أوت ، ولكن الأقدمين لم يكونوا يستخدمون الخماسية قط كي يؤلفوا . أو ينظموا ، أو يقسموا مدى أو مساحة نظامهم الموسيقى ، كما لم يستخدموها ، للسبب نفسه ، في الائتلاف النغمي أو في الجدول النغمي لآلاتهم الموسيقية .

ولهذا السبب ، فإن الآلات الموسيقية في الشرق ، حيث لا تعرف المبادئ الجديدة للهارمونية ، والتي أنسخ لها مجالا ، ذلك الإصلاح الذي قام به جى ارزو لنظامنا الموسيقى . وحيث يجهل الناس جهلا مطبقا ابتكار الطباق\* وكذا استخدام هارمونيتنا الحديثة هذه الآلات مدوزنة - لا تزال - في الرباعية ، في أغلب الأحيان ، بأكثر مما تكون مدوزنة على الخماسية فإن وجدت خماسية في السلم النغمي لهذه الآلات فإنها لم تأت إلا بشكل غير مباشر . على نحو ما شرحنا لتونا ، وإذا حدث خلاف ذلك . ففعل هذه الآلات - التي قد تقابل في ائتلافها النغمي نغمة خماسية - تنتمي الى أوروبا الحديثة أكثر مما تنتمي الى آسيا أو أفريقيا ، وهو الأمر الذي يكشف عنه شكلها بسهولة ، والذي نستطيع الحكم عليه عن طريق مقارنتها بالآلات المرسومة هنا ، والتي يوجد من بينها ما سوف يتناقض بشكل صارخ مع تلك الآلات التي جمعناها في اللوحة BB ، وهذه آلات شرقية بلا جدال .

وحيث أننا لا نجد في الكمنجة المعجوز شيئا أوروبيا على الإطلاق ؛ فلا بد أن يكون ائتلافها النغمي اذن شرقيا صرفا ، وأن يتكون هذا من الرباعية ، كما هو الحال في الواقع ، وكما تيقنا منه ، ليس فقط عن طريق النقر على أوتاره على الحال ، بل كذلك لأننا طلبنا الى الموسيقيين اسم النغمة

---

\* الطباق ، لمن يضاف الى آخر على سبيل المصاحبة ، أو قطعة موسيقية تؤلف بهذه الطريقة . ( المترجم )

التي لا بد أن ترددها هذه الأوتار ، ذلك أننا اذا افترضنا أن آذاننا قد تخدعنا ، أو أن تكون أذن الموسيقى العربي قد أسأت تقديم العون اليه عند ضبطه أو دوزنته لهذه الآلة . فلن يكون مرجحاً قط ، أن يضاف الى هذه السلسلة الطويلة من الأخطاء ونوبات سوء الفهم ، خطأ جديد آخر حول اسم هذه الأوتار ، أو النغمات التي ينبغي لها أن ترددها ، ومع ذلك ، فقد سمعنا وقتئذ ، كما كنا نسمع دوماً في ذلك الوقت ، وطيلة ما يزيد على سنوات ثلاث أوتار الكمنجة العجوز تردد الرباعية ، ولم يكف الموسيقيون المصريون خلال هذا الوقت عن أن يرددوا على مسامعنا أن النغمة الفليضة تسمى **دوكاه** ، والحادة تسمى **نوى** ، وكل منهما تبتمد عن الأخرى ، في النظام الموسيقي عند العرب ، بفاصلة مقدارها رباعية ، وهكذا تكون لمثل هذه الشهادات كل ضمانات الثقة ، كما لا يمكن ، بعد هذا الحشد للبراهين ، أن يكون هناك ، بالنسبة لنا ، شبهة من شك فيما يتصل بالائتلاف النفسى للكمنجة العجوز ، والذي تقدمه ، هنا ، فيما يلى :

### الائتلاف النفسى للكمنجة العجوز



وليكن صحيحاً أن أوتاراً تتكون من ستين الى سبعين شعيرة من شعر معرفة الحصان لا تستطيع أن تردد نغمة موحدة ، عذبة ، متمثلة على شاكلة النغمات التي يردددها وتر مأخوذ من معى الميوان ، مبروم جيداً ، أو نغمة بالفة الوضوح كتلك التي تصدر عن وتر مصنوع من المعدن ، وهو أمر كنا جد مهينين للاعتقاد فى صحته ، وليكن صحيحاً كذلك أن بنية الكمنجة العجوز غير مهيأة كى تصدر نغمات نقية مليئة على غرار النغمات التي نشغف لسماعها من آلاتنا الموسيقية ، فإن من المؤكد أن نغمات هذه

الآلة قد بدت وبها بعض شيء من عجفة ، وبعض شيء كذلك من اضطراب .  
وبعض شيء أنفيا أجشا ، حتى لقد ظننا في البداية أن اعتيادنا على سماعها  
دون نفور هو أمر يدخل في عداد المستحيلات ، ومع ذلك - وهذا اعتراف  
من جانبنا - فقد وجدنا ، بأنفسنا ، وببعض الوقت ، أن ما كان يصدمنا  
منها أكثر من غيره ، في البداية قد غدا ، على وجه الدقة ، ما قد أوحى لنا  
بعظيم البهجة والنفخ ، وما أخذ يبدو لنا الأكثر تعبيرا والأعظم تأثيرا .  
وحين فكرنا في هذا التفسير غير المنطقي الذي فعل فعله فينا ، ساعين  
لاستكناه سببه كيما نقدم عنه تفسيراً ، فسرعان ما اقتنعنا أن انطباعتنا  
الأول كان يعود بالضرورة ، وربما كان هذا هو سبب الأسباب ، إلى أفكارنا  
المسبقة ، أكثر مما كان يعود إلى طبيعة هذه النغمات في حد ذاتها ، كما  
اكتشفنا أن ما كان يشوب نقاشها ، في سمعنا ، هو ما كان يقترب  
بنغماتها ، ولدرجة أكبر ، من الصوت البشرى ، وهو - أي الصوت  
البشرى - الذي يند كثيرا عن الصيوب بل ينمج بها في تعبيرات بعينها (٢)  
كما أنه يعاني على الدوام من انحرافات متفاوتة القدر بفعل فيض المشاعر  
التي يحملها أو يعبر عنها أو يجيش بها ، وبفعل التغيرات التي تعتوره .  
من ذلك ، أجزاء الأداة التي تحدثه ، لا سيما حين تكون هذه المشاعر بالفه  
التدفق . ومن هذه التجربة الأولية رأينا نتائج عديدة تنفرع ، جاءت  
الوقائع والتجارب لتطابقها أو تؤكدها أكثر فأكثر ، حين حطمت غالبية  
الأحكام المسبقة لتربيتنا أو ثقافتنا الموسيقية ، حكما وراء حكم .

ومن هنا جاءت هذه المبادئ التي ننظر نحن إليها كأمور ثوابت  
لا تحتل المرأ :

أولا : أن النغمات التي تعد الأكثر روعة ونقاء تفعل فعلها على  
أحاسيسنا عن طريق قوة وحيوية الهزة التي تحدثها على أليافنا العصبية ،

أكثر مما تحدث هذا الأثر على أرواحنا .

**ثانيا : أن الأصوات ( البشرية ) التي تستحوذ على إعجابنا أكثر من غيرها بفعل نقائها وروعة جرسها ، نادرا ما تكون هي تلك التي تحرك المشاعر أو تمس شغاف القلوب أكثر من غيرها ( أى بنفس درجة نقائها وروعة جرسها ) .**

**ثالثا : كثيرا ما يستطيع ممثل هزل بارع أو ممثل درامى رائع ، لا يملك صوتا يتلقى إعجاب سامعيه ، لكنه يعرف كيف يبت الانفعالات فى نفحات صوته - يستطيع مثل هذا الممثل أو ذاك أن يجعل المشاعر التي يمبر - هو - عنها ، تتوغل بقوة وفعالية حتى أعماق أرواحنا ومشاعرنا ، فى حين لا يقدر أفضل الممثلين ، اذا ما اعتمد على مجرد نقاء صوته ومهارته أن يجعلنا نتبين الفكرة والخبرة اللتين يستهدى بهما صوته ، وفى الوقت الذى يشنف - هو - فيه آذاننا ويمتج أرواحنا بمثل هذا الكمال ، فان القلب منا يظل باردا .**

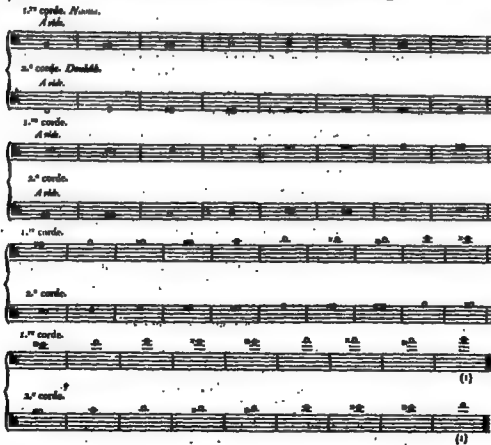
**رابعا : وأخيرا فان من المستحيل أن تتقدم الموسيقى تقدما حقيقيا ، فى أى مكان لا تكون - هي - فيه خاضعة لأحكام القلب والعقل أو عندما تضحي بما لها من تعبير فى مقابل امتاع الأذن أو حذمة الأذواق أو الجرى وراء عبث « الموضة » ونزواتها .**

وهكذا ، فاذا لم يسترع انتباهنا سوى ما يمكن أن يحصل عليه الموسيقيون المصريون من الكمجة المجوز ، فلسوف نجد هذه الآلة ، بلا ريب ، شحيحة للغاية ، ومحدودة للغاية . فهم لا يعزفون عليها سوى الحان غنائية ( أو مصاحبة للغناء ) ، وهذه الألحان عندهم ، لا تتيح الفرصة لوجود مساحات نفعية بالغة الاتساع ولا تؤدى الى تنوع كبير فى النفحات ،

ومع ذلك ، فحيث لا يوجد قط على ملمسها من عقدة تحدد عدد هذه النفقات او تحد منها ، وحيث يستطيع المرء ، عكس ذلك ، أن يحصل على نفقات تعادل كل جزئيات امتداد الوتر ، طالما ظل هذا الوتر محتفظا او قادرا على التردد ، فان مدى نفقات هذه الآلة يكون واسعا لحد يكفى لعدم احداث أى ضيق للحن ( الميلودى ) أو تضيق عليه ، ولعل النظام الموسيقى عند العرب ، وهو الذى يسمح بتنويع النفقات أكثر بكثير مما يسمح بذلك النظام الموسيقى عندنا ، أن يشكل ينابيع متجددة لينهل منها موسيقى بارع .

واليكم سلم النفقات التى أسمعننا اياها الموسيقيون المصريون ، الذين طلبنا ذلك اليهم ، ويردد كل وتر ، كما نرى ، مساحة من ثمانيتين ، وعن طريق تقسيم الفواصل ، طبقا لنظام الموسيقى العربية ، فان هاتين الثمانيتين تشتملان على خمس وثلاثين نغمة .

### تنوع ومساحة النفقات التى يمكن الحصول عليها من الكمنجة العجوز





### الهوامش :

(١) نطلق اسم النظام الدياتوني الطبيعي على ذلك النظام الذي ينتج عن سلسلة من النغمات الطبيعية ، على غرار تلك التي تنتمي الى النظام الموسيقى عند الاغريق ، والتي كانت تنتهج هذا التسلسل الهارموني : سي ، مي ، لا ، ري ، سول ، أوت ، فا ، مي ، فا ، سول ، لا . سباعيتهم الوترية : سي ، أوت ، ري ، مي ، فا ، سول ، لا .

(٢) يأخذ الصوت ( البشرى ) فى غالبية الأحيان نغمة أنفية عند التعبير عن العواطف السوداوية والحزينة ، وتكون له نغمة حادة أو قوية واضحة عند التعبير عن الازدراء ، ولا سيما عندما تصدر عن نفور أو استمزاز طاغيين ، ويكون لها هذا الطابع نفسه ، كذلك ، حين تعبر عن النغمة أو السخط ، وكذلك حين تعبر عن الرغبة التي تستخدم فى صمت وكتمان ، وأن يكن ذلك على نحو أقل ، ثم تتصف بهذه الصفة نفسها ، ولكن على نحو أدنى مما سبق ، عندما تعبر عن الاحتقار - وكذلك عندما تعبر ، فى بعض الأحيان عن الأسى ، والالام والنشيج ، لا سيما حين يكون الامر ناتجا عن مظلمة ، أو عن قسوة يشعر المرء ازامها بالموجدة ، لكنه لا يجرؤ على الثورة عليها ، كما يتخذ الصوت البشرى هذه النبرة نفسها فى حالات أخرى كثيرة .

(٣) هذه النغمات الأخيرة ، هي التي نحصل عليها من عند أسفل العنق أو الصدر ، وهو الجزء المصنوع من خشب الاكاجة ، والذي يقع مباشرة فوق القطعة المصنوعة من العاج .



## فصل الحادي عشر

عَنِ الْكَلْبِيِّ عَنْ الْفَرَّغِيِّ عَنْ الْأَكْبَدِيِّ عَنْ الشَّافِعِيِّ (١)



## المبحث الأول

من يكون من العسير علينا أن نوجز عند وصفنا للكمنجة الفرخ ،  
اذ أن هذه الآلة الموسيقية تنتمى الى النوع نفسه الذى تنتسب اليه الكمنجة  
المعجوز ، كما أنها لا تختلف عنها بصفة أساسية الا فى اثتلافها النغمى  
( أى فى الطريقة التى دوزنت بها أوتارها ) ، ذلك الذى يتأسس على نفمة  
خماسية أحد ، وكذلك فى نسب أبعاد صندوق الجسم الرنان اذ تقل هنا  
عما عليه الحال هناك بمقدار النصف ، ولعل هذا هو ما أدى الى اطلاق اسم  
الكمنجة الفرخ ، وهى تسمية تعنى قطعة أو جزء من الكمنجة ، وقد جعلنا  
نحن منها الكمنجة النصف أو الكمنجة الصغير . ويمكن القول بإيجاز ،  
أن هذه الآلة الصغيرة قد بنيت بالطريقة نفسها التى قامت على أساسها  
الكمنجة السابقة أما أسماء أو عدد أجزائها فهى ذاتها هنا وهناك ، وتحفظ  
أبعاد هذه بالنسب نفسها القائمة بين أبعاد تلك ، وفيما عدا جسم الآلة ،  
فإن أطوال الأجزاء فى هذه الآلة قد جاءت ممانلة لأطوال الأجزاء المناظرة  
فى الآلة السابقة .

وسنستخدم هنا نفس حروف الدلالة التى استخدمناها فى الفصل  
السابق ، للإشارة الى الأشياء نفسها ، حتى تتمكن العين ، وقد تعودت  
عليها من قبل ، أن تهتدى إليها بسهولة .

---

### الهوامش :

(١) كمنجة فرخ أو كمنجة صغيرة أى الكمان النصف أو الكمان  
الصغير ، انظر اللوحة BB ، الشكل ٨ .

## المبحث الثاني

### عن الشكل والحامات والحليات والأطوال الخاصة بالكمنجة الفرخ ، وحول اجزائها كذلك

يكاد يكون شكل الكمنجة الفرخ مائلا لشكل الكمنجة المعجوز ،  
أما الحامة التي تستخدم في بنيتها فعبارة عن قسم من نواة إحدى ثمار جوزة  
الهند ، وجلده سمكة بياض ، وأجزاء من خشب الأبنوس ، وخشب الأكاجة  
وخشب شجرة الموت\* وخشب القيقب كذلك ، ثم من العاج والحديد وشعيراب  
معرفة الحصان والجلد وأوتار من ممى الحيوان وخيوط دوبراة ٠٠ وهكذا دخل  
في تركيب هذه الآلة الصغيرة ، كما رأينا ، خامات أخذت من ممالك الطبيعة  
الثلاث(١) على نحو ما حدث في حالة الكمنجة المعجوز .

أما الحليات التي تزين بها الكمنجة الفرخ فأبسط كثيرا من تلك التي  
وجدناها في الكمنجة المعجوز ، فهذه - هنا - ليست الا من العاج ، وقد  
طعنت أو ادمجت أو ثبتت بالخشب عن طريق مسامير صغيرة من النحاس .

ويبلغ الطول الاجمالي لهذه الآلة الموسيقية ٨٦٤ مم ، ويتكون الجسم  
الرنان A من الأجزاء نفسها التي تضمها أو يتكون منها الجسم الرنان في  
الكمنجة المعجوز ، كما أنها قد صنعت من الحامات نفسها في الآلتين  
الموسيقيتين . واصندوق آلتنا هذه(٢) شكل مخروط بيضاوي مجدوع عند قمته ،  
وهو مأخوذ من نصف نواة إحدى ثمار جوز الهند ، وقد أفرغت تماما من  
داخلها على غرار النواة التي صنعت ( من قبل ) الكمنجة المعجوز ، ولكن مع

---

\* شجرة تطرح ثمارا كالتفاح وتفرز نسفا ساما . ( المترجم ) .

النتزاع قاعها ، الذى كان بمقدوره أن يشكل قمة المخروط ، مما يجعل هذا الجزء مفتوحا فتحة كبيرة مستوية ، وهناك ، بالإضافة الى ذلك ، ثقب صغير ثقبت بشكل مستو فوق سطحها ، وهذه موزعة بشكل منتظم على الوجهين فقط ، ويوجد بالقرب من القاعدة ثقبان أكبر اتساعا من الثقوب الأخرى ، ويصل عمق الصندوق الى ٤٤ مم ، ويشكل الوجه أو المشد سطحاً بيضاويا (٣) يزيد قطره الأكبر عن ٦٨ مم ، فى حين لا يتجاوز قطره الأصغر الى ٥٤ ملميمترا ، وهذه الأطوال هى - كذلك - الأطوال نفسها التى لفتحة نواة جوزة الهند التى يشد فوقها جلد البياض ، المشكل للوجه أو المشد التناغم .

أما العنق M فساق أو قصبة مستديرة تغطى مستدقة بشكل ملحوظ بدءا من البنجناك C حتى الجسم الرنان A ، ونجدها نحن مقسومة الى جزئين : الملمس X وأسفل العنق bb . فاما الملمس فمن خشب شجرة الموت ، ويزدان فى كل امتداده بشمانى شبكات صغيرة من الصاج ترتفع بشكل حلزوني : أربع منها فى اتجاه ، والأربع الأخريات فى الاتجاه المقابل ، وتصطف هذه الشبكات بشكل تبادلى ، وتبتعد كل منهن عن الأخرى بمسافات متساوية ، بطريقة تجعل الشبكات التى تغطى فى اتجاه ، تقطع بما يشبه زاوية مستقيمة الشبكات الأخرى التى تتخذ الاتجاه المضاد ، مما يكون أشباه معين ، توجد فى وسطها لوحة صغيرة من الصاج تشكل زهرة على هيئة صليب . ويبلغ امتداد العنق ، طولا ، ابتداء من الملمس X نحو ٢٤٠ مم ، ويصل قطر سمكه عند خافضة الأوتار F الى ٣٣ مم ، أما عند الاقتراب من قمة أسفل العنق b فلا يزيد القطر عن ٢٨ مم . ويصنع أسفل العنق bb من قطعة وحيدة من خشب الأكاجة المسط ، والعارى عن أى زخرف ، ويصل طوله الى ١٠٢ مم . ويبلغ قطر

الطرف التالى مباشرة للملمس ٣ نحو ٢٧ مم ، أما قطر سمك الطرف المقابل ، أى الطرف الملامس للجسم الرنان فيقترب من ٢٣ مم .

• وتماثل القدم Q قدم الكمنجة المعجوز ، وهى تنفرس فى اسفل العنق . b ، وتمر من داخل نواة جوزة الهند المكونة لصندوق الآلة . وتتوغل العارضة من الطرفين ، الى ما وراء الصندوق بامتداد يصل الى ٢٦٤ مم ، وتنتهى بزدار مخروطى صغير ، وعلى مسافة أربعة عشر ملليمترا اسفل صندوق الآلة تتسطح هذه القدم ، على نحو ما تصنع قدم الكمنجة المعجوز ، ومثلها كذلك تتسع مكونة قطعا ناقصا ، يبلغ طول قطره الأكبر ، الذى يتخذ نفس اتجاه الساق أو القصبة الحديدية نفسها ، خمسة وعشرين ملليمترا ، فى حين يبلغ قطره الأصغر أربعة عشر ، ووسط هذا القطع الناقص ، أحدث ثقب مرر من خلاله ، وإلى الخلف ، مسمار حتى رأسه ، ثم نئى الجزء الذى يبرز من الأمام ( ذيل المسمار ! ) بطريقة تجعل منه محجنا كبيرا ، يفى بالفرش نفسه الذى يفى به نظيره فى الكمنجة المعجوز .

أما البنجاء C فمصنوع من قطعة واحدة من خشب الأبنوس ، ويختلف جسمه قليلا فى شكله ، عن بنجاء الكمنجة المعجوز ، وإن يكن عاريا تماما من أى زخرف ، وليست للرأس هنا هيئة البردق التى يتخذها الرأس فى الكمنجة السابقة ، لكنها تمثل اناة آخر ، مصرىا كذلك ، يطلقون عليه فى العربية اسم قلة يطوها غطاؤها ، ويتمثل الاختلاف بين الاناثين فى أن رقبة الأول تضى متسعة لتتخذ شكل القمع ، فى حين تكاد تكون رقبة الآخر اسطوانية الشكل ، ولها القطر نفسه فى كل طولها .

وأما الأوتاد ١ فقد صنعت بشكل أكثر تأنقا عما جاءت عليه أوتاد الكمنجة المعجوز ، ورأس الأوتاد هنا من الصاج ، وتتخذ شكل قرص يأخذ الجانب المسطح منه اتجاهها عموديا موازيا للبنجاء ، وقد يخرط هذا القرص



بواسطة المخرطة ، وتوجد فوق سطحه ، وكذلك على مسكه ، فتحات زينة  
زخرفية دائرية الشكل ، وتمور الدوائر التي يزدان بها السطح حول مركز  
واحد أما تلك التي توجد فوق السمك فتوازية • وعند مركز هذا  
القرص ، يرى الزرار الذي يشكل نهاية الذيل ، من هذه الناحية ، بارزا الى  
الخارج ، في حين يتوغل هذا الذيل نفسه في الناحية المقابلة • وهو مصنوع  
من خشب القيقب ، وقد شويست استدارته بالمخرطة ، ويجتاز سمك البنجك  
من طرف لآخر ، ونتيجة لذلك ، فانه يمر بالفجوة العميقة والمستطيلة التي  
أحدثت بالبنجك من الأمام ، كما هو الحال في الكمنجة المعجوز ، كي تدخل  
فيها الأوتار ويتم ربطها الى الأوتاد • لكن القوس(٤) ، وكذا بقية ما يتصل  
بهذه الآلة يظل ، بشكل مطلق ، نفس ما نجده في الآلة السابقة •

#### الهوامش :

(١) اذ يقتنع الصينيون بأن لكل واحدة من ممالك الطبيعة ميزتها  
الخاصة ، وأن لكل واحد من الحيوانات المختلفة والنباتات المتفرقة ، والمعادن  
المتباينة خصوصية معينة ، فانهم لا يشاعون ، عند تركيبهم لألاتهم الموسيقية  
أن يخلطوا ، دون تمييز كل صنوف الحسامات ، اذ ينبغي ، في رأيهم ، أن  
تصنع الآلة بخامات اما من المملكة الحيوانية أو من النباتية أو من مملكة  
المعادن ، أما حين يسمحون بالخلط بين خامات تنتمي الى كل هذه الممالك  
المتباينة ، فانهم يولون أهمية كبرى للانتقاء ، الذي يخضعونه لقواعد  
صارمة ، حدودها هم ، طبقا للخواص التي ينسبوننها الى الأجسام •

(٢) انظر اللوحة BB ، الشكلين ٨ ، ٩ •

(٣) انظر الشكل ٨ •

(٤) انظر اللوحة BB ، الشكل ١٠ •

### المبحث الثالث عن الائتلاف النفسى ، وعن مساحة وخاصية الكمنجة الفرخ

سبق لنا أن لاحظنا ، فى المبحث الأول ، أن الائتلاف النفسى لهذه الآلة الموسيقية ، لا يكاد يختلف فى شيء عن الائتلاف النفسى للكمنجة العجوز ، إلا فى أنه أكثر حدة بمقدار خماسية واحدة ، ولابد أن يدرك القارىء من ذلك ، أننا كنا نقصد أن يفهم ، ضمنا ، أن ائتلافها النفسى يتشكل على أساس الفاصلة الرباعية ، وأنه مقتبس عن المبادئ نفسها التى تأسس عليها الائتلاف النفسى فى الكمنجة الأولى ، ويمكن كل ما سبق لنا قوله ، عند حديثنا عن الآلة الأولى ، أن ينطبق اذن على الثانية - أى أن مساحة النغمات ، وترتيبها ، مع مراعاة النسب ، لا تتغير هنا .

#### الائتلاف النفسى للكمنجة الفرخ

1.<sup>o</sup> corde  
HANTAR

2.<sup>o</sup> corde  
HOSSEVNY

مساحة النغمات وتنوعها

1.<sup>o</sup> corde  
A. HAN

2.<sup>o</sup> corde  
A. HAN

1.<sup>o</sup> corde

2.<sup>o</sup> corde

وعلى الرغم من أن نغمات هذه الآلة من نوعية ماثلة لنوعية نغمات الكمنجة المجوز ، فقد وجدنا فيها - مع ذلك - بعض شيء من اكتئاب . وبدون أن يكون هذا الاكتئاب منفردا ، فإنها على العكس من ذلك تمس المشاعر ، وينتهى بها الأمر بأن يستغرق سامعها في نوع من الأحلام إذا ما أطال الانصات إليها ؛ ولعل تأثير أنغام هذه الآلة قد أسهم بعض الشيء في التقليل من النفور الذي اعترانا عند سماع أنغام الكمنجة المجوز، وإعدادنا للاستماع إليها ، مع أقل قدر ممكن من التحيز ضدها ، أو الحكم المسبق عليها .

الفصل الثاني عشر

عن التَّوْبِ مِلَّةٍ



## المبحث الأول

### حول اسم ونوع ووظيفة هذه الآلة

يتعرف المرء ، دون عناء ، اذا تمنع شكل الرباب ، على الحماة التي صنعت منها . وطابع واسلوب شكلها ككل ، كما سيدرك أنها تشترك ، ولا بد ، في أصل واحد ، مع الآلتين السابقتين .

واذا كان لابورد Laborde ، في دراسته عن الموسيقى ، المجلد الأول ، ص ٣٨٠ ، قد أبدى رأيا مخالفا لما نقول ، فالسبب في ذلك أنه لم يكن يعرف الآلات الموسيقية التي تحدث عنها الا عن طريق روايات باللغة الخطل ، أو لأنه قد أورد ما كتب بناء على شهادة أناس لم تكن لديهم - وهذا مرجح للغاية - المعارف التي لا بد منها ، كي يحكموا جيدا على ما يتصل بفن الموسيقى ، كما أنه ، هو نفسه ، لا يتجو من اللوم ، لأنه لم يسمع حينئذ للتأكد من صدق الروايات التي كانت تنقل اليه ، كلما كان ذلك في مقدوره ، اذ لا يمكن التماس أى عذر له حين يقول ، ربما نقلنا عن قولة واحد من الناس ، ان كلمة رباب repab كلمة اغريقية الأصل ، وان كلمة سمندج Semendje كلمة عربية ، برغم أن كان ميسورا عليه للغاية أن يتفادى هذا الخطأ ، بفتح أول معجم يصادفه ، أو أن يلجأ الى مشورة المستشرقين في العاصمة .

يقول لابورد : « ان الرباب repab باليونانية القديمة ، أو السمندج Semendje بالعربية ، هي آلة موسيقية تعزف باستخدام القوس ، وليس لها سوى وترين أحدهما مدوزن بزيادة ثلاثية كبيرة عن الآخر ، أما ساقها فمن الحديد ، وتر من جانب لآخر من جانبي العنق ،

ويؤخذ جسمها عادة من نواة ثمرة جوز الهند ، وأما الوجه أو مشد التناعم ، فجلد مشدود على غرار جلد الدفوف ، وهي الآلة الموسيقية المفضلة من جانب المازنيين الجائلين والبحارة والبهلوانات الشرقيين ، وهم يسكنون بها ( عند المرفأ ) كما لو كانت آلة كمان .

ولا بد أن الوصف الذى قدمناه عن الكمنجة ، فى الفصل السابق ، سيجعلنا نتبين بجلاء أن لايورد قد خلط بين الرباب والكمنجة (١) ، ذلك أن هناك فرقا هائلا بين هذه وتلك ، فالجسم الرنان للربابة مسطح ، رباعى الشكل على هيئة شبه المعين ، فى حين يأتى جسم الكمان على شكل نصف كرة .

أما الرباب ، ولا يمكن أحد أن يرتاب فى ذلك ، فهي الآلة نفسها التى وصفها لايورد تحت اسم مربى merabba ، فى المجلد الأول من دراسته عن الموسيقى ص ٢٨١ رقم ٦ ، والتى جاء رسمها فى المؤلف نفسه ص ٣٨٠ ، يقول لايورد : « انها آلة تعزف بالقوس ، وتسمى مربى ، وتكاد تنتمى الى نوع الرباب repab على الرغم من أن لها شكلا مختلفا ، ومع ذلك فليس لها فى بعض الأحيان سوى وتر واحد ، وقلما يزيد سمكها عن البوصتين ، ويغطى جسمها ، من فوق ومن تحت بجلد مشدود ، ولها شمسة أو مسبح بالقرب من العنق ، ويعزف الموسيقى عليها كما لو كان يعزف على آلة كمان أو آلة دف أو كوس ، ضاربا على الوتر فى بعض الأحيان بظهر القوس » .

ويتبيننا هذا الوصف الصحيح ، ولكن من الجانب السالب ، عن خاصية لم تتح الفرصة لنا للملاحظتها ، فقد يحدث أحيانا أن ينقر بعض المازنيين المتجولين وتر الربابة بظهر القوس ، على نحو ما يضرب المازفون الجائلون فى فرنسا مشد كماناتهم ، وإن كنا نشك أن هذه الحركة تعد جزءا

من فن العزف على هذه الآلة ، كما أننا لا نستطيع ، في الوقت نفسه ، أن نفتح أنفسنا بأن الناس يعزفون على الرباب ، في أى بلد من البلدان ، على نحو ما نعزف نحن على آلة الكمان . فالقصبة الحديدية الطويلة التي تنتهي بها هذه الآلة تجعل الإمساك بها على هذا النحو أمرا مريكا ، وهكذا يكون لا يورد مفرقا في الخطا حول هذه النقطة ، فقد رأينا الرباب على الدوام تمسك على نحو ما نمسك نحن بآلة الكمان الجهر basse de viole ، مع مراعاة الإمساك بها عن طريق طرف ذيلها الحديدي .

وهناك من الرباب نوعان ، يتمثل الفرق الوحيد بينهما في أن الرباب من النوع الأول مزود بوترين ، أما تلك التي تنتمي الى النوع الثانى فمزودة بوتر وحيد .

فأما الرباب المزودة بوتر واحد فتسمى وباب الشاعرا أى التي يستخدمها الشاعر ، اذ يستصحب الشعراء والرواة هذه الآلة عند انشادهم الروايات المخناة ، والمنظومة شعرا(٢) .

وأما الرباب المزودة بوترين فتسمى وباب المفتى .

ويبدو أن استخدام هذه الآلة يقتصر كلية على مصاحبة الصوت البشرى سواء في الغناء ( العادى ) أو في انشاد الرواية الشعرية ، وهم يستخدمونها في مصر ، على نحو مقارب لما كانت القيثارة تستخدم عليه في الزمن القديم ، وعلى غرار ما كان الاغريق يستخدمون تلك الآلة الموسيقية التي كانوا يطلقون عليها اسم الفوناسكوس أو التوفلزيون ( أى المنفعة ) (٣) Tonarion و Phonas-cos ولم نر قط هذه الآلة وقد صاحبها آلات أخرى ، أو صحبت هي آلات موسيقية من نوع تلك التي يستخدمونها في العزف الجماعى في مصر ، أو في موسيقات الاحتفالات الرسمية ، أو مناسبات المهرات العامة .



---

**الهوامش :**

- (١) انظر دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر ، ص ٧٢٢ الهامش رقم (٢) [ المجلد الثامن من الترجمة العربية ] .
- (٢) المرجع السابق ، الفصل الثاني ، المبحث السادس عشر .
- (٣) المرجع السابق ، المبحث نفسه ، حيث قدمنا أمثلة حول وظيفة هذه الآلة .

## المبحث الثاني

### شكل وخامة وتركيب وأطوال الرباب وأجزائها

تختلف الرباب بشكل رئيسي عن كل من الكمنجة العجوز والكمنجة الفرخ ، كما نوهنا من قبل ، في شكل جسمها الرنان (١) A ، فهو هنا على شكل معين ، قمته موازية لقاعدته ، وضلعاها متساويان أو هما قريبان من ذلك .

وللعنق M شكل اسطوانى ويشكل مع البنجاك قطعة واحدة ، ويبدأ البنجاك C هناك ، من حيث يوجد اختناق صغير يوجد في وسطه فتوة زينة n ، ثم يستطيل حتى أعلا ، ويبدأ ملمس العنق T من عند خافضة الوتر F حتى صندوق الجسم الرنان أى من T الى T ، والجسم الرنان للبنجاك مجوف ، على غرار الجسم الرنان في الكمنجات السابقة على هيئة فجوة طويلة وعميقة ، من شأنها أن تتلقى الأوتار ، التي تربط بالمثل الى ذيل الأوتاد ، ولرأس البنجاك كذلك شكل اناء يملؤه غطاؤه ، وان تكن رقبته أوسع من رقبة الآنية المصرية المسماة بالقللة ، اما الودان فلم يصنعا ، كلاهما ، على نمط واحد ، في الآلة التي كانت في حوزتنا ، مما يجعلنا نحس أن واحدا منهما قد جاء في موضع آخر مفقود ، ولواحد منهما رأس كروية الشكل ( سادة - أى بدون نقوش أو حزات ) في حين تنقسم رأس الآخر الكروية الشكل بفعل فتحات زينة دائرية ، الى أجزاء كثيرة ، ومع ذلك فهناك محل للاعتقاد بأن شكل أوتاد هذه الآلة يختلف عن شكل أوتاد الآلات الشرقية الأخرى ، ذلك أننا لم نلق آلة موسيقية ، رموس

أوتادها كروية الشكل ، سوى هذه .

أما قدم الرباب Q فساق أو قصبة رباعية الأضلع ، مصنوعة من الحديد ، توجد فوقها ، بين مسافة وأخرى ، وفوق كل واحدة من زواياها فجوات مربعة الشكل ، ولاكبر الأجزاء الوسيطة بين هذه الفجوات ، وعلى وجوهه الأربعة ، ثقب مستطيل ، متقوب بشكل مستو ، أما الأجزاء الأخرى ، فتتقسم من كافة جوانبها بفعل ثلثات جوفاء ، تشكل فيما بينها ، فى بعض الأحيان ، شبكات صغيرة ، وتشكل فى أحيان أخرى ، شرائط مسطحة .

وللفرس الشكل نفسه الذى نجده فى فرس الكمنجات السابقة ، ومع ذلك فحيث لم يكن لربابتنا سوى وتر وحيد ، فلم يكن لهذه الفرس سوى فجوة واسعة تتناسب مع عرض الوتر .

ويصنع القوس على النحو الذى جاء عليه قوس الكمنجة العجوز .

ولا تصنع من الخشب من الجسم الرنان سوى الوصلات ، ويبلغ عدد هذه أربعا ، تندمج أو تتداخل فى بعضها البعض على نحو ما تفعل التروس ، أما الجزء العلوى أو الوجه ، وكذلك الجزء السفلى ، فيتشكل كل منهما من ورقة من جلد الغزال ، مشدودة وملصقة فوق الوصلات الأربع ، ووصلتا قمة وقاعدة الجسم الرنان قد صنعتا كما يبدو من خشب السرو القادم من القسطنطينية ، أما وصلتا الجانبين فمن خشب القيقب .

ويصنع العنق والبنجاك من خشب القيرام\* ، أما رحوس الأوتاد فمن خشب الورد ، وأما الذيل فمن خشب البقس\*\*\* .

\* شجر ينمو فى الأحراش ، يستخدم خشبه فى صنع الآثاث .

( المترجم )

( المترجم )

\*\* شجر زينة يزرع لتحديد تخوم الحدائق .

وتؤخذ الأوتار وخافضة الوتر والقدم - فى آلتنا هذه - من الحامات نفسها التى تصنع منها نظيراتها فى الكمنجتين السابقتين : أى من الحديد .  
فى حين تكون الفرس من الخشب الأبيض .

ويبلغ الطول الاجمالى للرباب نحو ٩٢١ مم ، ويبلغ سمك الجسم الرنان ، أو عرض الوصلات ، وصا شىء واحد ، نحو ٥٩ مم ، ويبلغ اتساع الوجه أو مشد التناعم ، وكذلك عرض أسفل الجسم الرنان ، نحو ١٥٩ مم عند القمة و ٢٦٠ مم عند القاعدة ، ويبلغ طول الوصلات الموافقة لهذا وذلك من الطولين السابقين الامتداد نفسه بالتبادل ، ويصل طول الجزء المائل من ناحية اليمين ٢٨٨ مم ، أما الجانب المائل من اليسار فيبلغ طوله ٢٩٠ مم ، أما الوصلات التى توافق هذه الجوانب ، فلها ، بالتبادل أيضا ، الأبعاد نفسها طولا .

وبدا من أسفل العنق ، قريبا من الجسم الرنان ، وحتى قمة البنجاك ، يبلغ الامتداد الى ما يقرب من ٤٠٦ مم ، فى حين يكون طول العنق وحده ، بدا من الجسم الرنان وحتى الاختناق الذى يسبق البنجاك نحو ٢١٧ مم .  
وينقسم كل هذا الامتداد الطولى ، من مسافة لأخرى مرة بواحدة ، وأخرى باثنتين ، وثلاثة بثلاثة ثقبو دائرية تستخدم فى تحديد ملمس الأنغام .

ويبلغ طول خافضة الوتر الى ٥٤ مم بدا من الاختناق الذى يرى بين العنق والبنجاك .

ويمتد طول قصبة أو ساق القدم الحديدية للآلة الى ما وراء الجسم حتى يبلغ ١٧٤ مم .

أما بقية الأجزاء والأطوال الأخرى للرباب فلا تستحق عناية الإشارة إليها ، أو أنها تماثل نظيراتها فى آلات الكمان المصرية .

**الهوامش :**

(١) انظر اللوحة BB الشكل رقم ١١ .

### المبحث الثالث حول الائتلاف النغمى للرباب وحول مساحة أو مدى نغماته الفرغى المبدئى من هذه الآلة الموسيقية

كانت المذكرات التى دونها عن آلة الرباب ذات الوترين ضمن مجموعة المذكرات التى فقدناها ، ولسنا نتذكر ما هو الائتلاف النغمى لهذه الآلة الموسيقية ، وقد يكون هو الائتلاف نفسه الذى يتحدث عنه لابورد حينما خلط ما بين الرباب والكنجة ، والذى كانت نغماته مدوّنة ، طبقا لما يذكر ، على الثلاثية الكبيرة بين هذا الوتر وذاك ، لكن هذا ، فيما يبدو لنا ، مناقض لمبادئ الموسيقى العربية التى لا تتقبل التسلائية قط ضمن التناغمات التى ينبغى أن يشتمل عليها أى ائتلاف نغمى ، اذ تقبوم - أى هذه المبادئ على الأسس التى كانت تنهض عليها الموسيقى الاغريقية - ولسوف يكون بالمثل ، بعيدا عن المعقول أن نفترض بأن الموسيقيين العرب قد اختاروا عمدا ، وعلى وجه الدقة ، نغمتين لا يتوافقان معا قط ، فى نظامهم الموسيقى ، كى يشكلوا منهما الائتلاف النغمى لواحدة من آلاتهم الموسيقية ، لا سيما حين يكون دورها مقصورا على مصاحبة الصوت البشرى عند الغناء ، او عند انشاد الروايات الشعرية .

وتكاد تكون آلة الرباب وحيدة الوتر ، التى حملناها معنا من مصر ، والتى رسمت وحُفرت فى اللوحة BB ، الشكل ٢ ، والتى نراها تحت ناظرنا الآن ، على حالتها المبدئية ، وهذا احتمال ، ذلك أن القصد المنشود من هذه الآلة لا يتطلب منها أن تكون أشد من ذلك تعقيدا ، وهى منوّنة

فى مقام أو نغم رى  $R\sharp$  من غليظ التينور أو من وسط نغمة الفليظ ( وهو الوتر الثانى فى الآلات الوترية ) . وتوافق هذه النغمة ، فى النظام الموسيقى عند العرب مقام الرست ، وهو أساس هذا النظام ، كما توافق هذه النغمة أشد النغمات غلظة فى المقام المورى عند الاغريق ، أول وأقدم كافة مقامات الموسيقى الاغريقية ، والمقام الأساسى لكل المقامات الأخرى . وقد كان ينظر الى هذه النغمة عند اللاتين ، وعندنا نحن كذلك حتى وقت الإصلاح الذى قام به جى أرزو ، باعتبارها نغمة القرار للمقام الدورى . كما لا نزال نحن ، بدورنا ، نعتبرها كذلك فى ترتيلاتنا الكنسية ، التى تعد موسيقانا الأولى .

أما مساحة النغمات التى يستطيع المرء أن يحصل عليها من الرباب عند المزف عليها عند نقطة الملمس وحده ، فهى السداسية الصغيرة ، أو لعل القوم قد اكتفوا على الدوام بمدى خماسية أو أنهم ، على الأقل ، قد التزموا بذلك ، وهذه النغمات ، وقد سبق لنا قول ذلك ، قد تم تحديدها والإشارة إليها فوق ملمس العنق عن طريق الثقوب الدائرية الشكل ، وتتوافق نغمة الافتتاح ( *à vide* ) مع النغمة رى  $R\sharp$  ، فإذا وضعنا الاصبع فوق منتصف الفاصلة الثانية نحصل على النغمة مى  $mi$  ، وإذا وضعناه فوق منتصف الفاصلة الثالثة حصلنا على النغمة فا  $x$  ، وإذا وضعناه فوق الفاصلة الرابعة يردد الوتر النغمة سول  $sol$  ، أما إذا وضع الاصبع فوق الفاصلة الخامسة فسنستمع الى النغمة لا  $la$  ، وأخيرا فإذا وضع الاصبع الى ما وراء الثقوب الدائرية الأخيرة ، فستكون النغمة التى نحصل عليها هى النغمة سى  $si$  ، وقد أشرنا بالأرقام (١) الى كل واحدة من النغمات التى تكونها هذه الخطوط المستديرة بالإسم الذى حددناه ، والتى نحصل عليها إذا ما وضعنا الاصبع عند هذه الحانة أو تلك : فالرقم ١

يقابل خانة النغمة رى B6 ، والرقم 2 يقابل خانة النغمة مى ml ،  
والرقم 3 يقابل خانة فا x و 4 يقابل النغمة سول Sol و 5 يوافق  
لا لا أما رقم 6 فيوافق النغمة سى s .



ومع ذلك ، فحيث يقتصر دور هذه الآلة على مصاحبة صوت الشعراء  
والرواة والرابسوديين عند الانشاد الشعري ، فإن الفاصلة السداسية ليست  
ضرورية في هذا النوع من الانشاد الشعري أو الرواية الشعرية ، ومن  
المعروف ان كانت لدى الأقدمين قواعد تصف وتحدد مدى ومساحة النغمات  
التي لابد أن يمر بها الصوت البشري عند الانشاد الخطابي (٢) وكذلك عند  
انشاد الملاحم الشعرية (٣) . وأول وأهم هذه القواعد ، طبقا لما يذكره  
دينيس داليكارناس هي أنه لا ينبغي للصوت البشري أن يعلو فوق الحساسية  
ولا أن ينخفض الى ما دونها ، اذ يقول : « ان ميلودي الخطابة ينحصر عادة  
في فاصلة واحدة تسمى دياپنته أى محسسية ، بمعنى انه لا يحق له أن  
يعلو الى ما وراء ثلاثة مقامات ونصف المقام باتجاه الحاد ، ولا ينبغي له أن  
ينخفض الى ما دون هذه الفاصلة » (٤) . وهكذا ، وكما سبق أن لاحظنا أكثر  
من مرة ، فحيث أننا لا نزال نتعرف على آثار بعينها لكثير من الممارسات  
القديمة التي ظلت سارية هناك حتى اليوم بفعل لامبالاة المصريين ، وبفعل  
تعلقهم الشديد بعبادتهم القديمة ، وكذلك بفعل ابتعادهم الشديد ونفورهم  
من كل ضرب من ضروب التجديد ، وحيث أن ثبات المصريين الذي لا يتزعزع  
لم تضعفه قط كافة المساوي التي تسربت اليهم ، بحيث يبدو ثباتهم هذا  
شبيها بسد صمد لكافة الضغوط العنيفة والمندفعة يقوم بها سميل بلغ حد

✽ رواية معترف للقصاصد الملحمة قديما ، أما الرابسودي أو  
الرابسودة فهي القصيدة الملحمة التي كان يتم انشادها ( المترجم ) .

الفيض ، فقد أمكنهم أن يحتفظوا وأن يبقوا على العدد الكبير من عاداتهم في منأى عن كل التغيرات ، وبالرغم منها ، تلك التغيرات التي أدت إليها ، وإلى أن تفعل ما فعلته في وجه مصر ، تلك الثورات أو التطورات المنيفة التي جرت هناك ، فإن علينا أن نصديق إذن أن سلوكا كان معروفا منذ العصور البائدة القدم ، عند الإغريق ، والذي لم يعد موجودا اليوم ، إلا في مصر ، لا يمكنه أن يظل هناك طيلة هذه القرون المتعاقبة بفعل غريزة التمرد وحدها لو أن مبادئ هذا السلوك كانت قد اندثرت بشكل تام ، ومع ذلك ، فكل شيء يذكرنا ، وكل شيء يشهد كذلك على أنه أن لم يكن بمعرفة المصريين المحدثين اليوم لهذه المبادئ ، فعل الأقل بوجود الوسائل التي استخضمت في الماضي والتي لا يزال بالامكان الاستفادة منها في تحديد استخداماتها ، وهو الأمر الذي أدى إلى دوام ممارستها حتى اليوم في مصر . ومثل هذه الشهادة نجدها اليوم ، بلا مرا ، في آلة الرياب ، تلك التي يقتصر دورها على تحديد المنى الذي وضعه الأقدمون للانشاد الخطابي ولانشاد الملاحم الشعرية ، ما دام استخدام هذه الآلة لا يزال منصورا على مصاحبة رواة الملاحم والشعراء حين يتشدون أشعارهم ( واحمال بقية امكانياتها النفسية ) . وهكذا تكون الرياب في الواقع « توتاليتون » حقة ، كما يبرهن الغرض الذي تستخدم اليوم فيه على أن الغاية المبدئية من وراثتها هي مساندة وإطالة مدى الصوت البشري ، وكذا الإبقاء عليه داخل الأطر التي حددتها المبادئ الموروثة .



## الهوامش :

(١) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم ١١ .  
 (٢) هكذا كان الإغريق الأقدمون واللاتين يطلقون على ممارسة قواعد الرابسودة ، وهو ما نسميه نحن اليوم بنبذة الصوت . وكلمة نبذة accent كلمة مركبة من كلمتين لاتينيتين تعنيان معا : من أجل أو بقصد الفناء ، وعلى غرار كلمة بروزودي Prosodie ، المكونة هي الأخرى من كلمتين يونانيتين تعنيان الشيء ذاته . ذلك أن البروزودي ، لم تكن تعني إلا ما له علاقة بطريقة رفع أو خفض الصوت أثناءلقاء الخطاب ، وقد كانت - كما يدل على ذلك اسمها - فن إخراج وتعديل نغمات أو نبرات الصوت أثناء الحديث ، وذلك لجعله ضربا من ضروب الانشاد ، أى بإعطائه التعبير المقتنع ، لكن قواعد هذا البروزودي قد عفا عليها الزمن ، وتنوسيت كلية أو لم يد معترفا بها بيننا ، أما المدلول الذي تعطيه حاليا لكلمة بروزودي Prosodie فليس له أية علاقة بالمعنى الاشتقاقي لهذه الكلمة ، ولا بالفكرة التي كان يربطها بها الأقدمون . ويقول داليكارناس « إن الخطابة ضرب من الموسيقى ، ولا يختلف فن الخطاب عن غناء أو انشاد الآلات الموسيقية إلا عن طريق المدى أو المساحة ولكن ليس في مدى أو مساحة النغمات ، وإنما في صفاتها ، ذلك أن للخطاب كذلك هارمونيته وإيقاعه ، وجمالياته وتعبيراته ، وتحولاته أو انتقالاته ، وليس هناك من يشك في أن حاسة السمع لا تجد ما يفريها على الأصغاء إلا حينما يجذبها ، في وقت معا ، الهارموني ، والإيقاع ، والتبدل أو الانتقالة ، وأنها لا تستطيع ، فوق كل شيء ، إلا كل ما هو جميل » .

ويقول أرسطو : « إن الفصاحة تعني أن يعرف المرء كيف يغير من نبرات أو نغمات صوته ، طبقا للاحساس الذي يريد أن يوحى به ، وكيف يستطيع ، إذا ما لزم الأمر ، أن يمنحه القوة أو أن يلطف منه أو أن يقف به موقفا وسطا ، وكيف ينبغي له أن يستخدم النغمات سواء الحادة أو الغليظة أو التي توجد فيما بينهما ، وأن يعرف أية إيقاعات تتوافق مع كل نغمة من هذه ، ذلك أن هناك ثلاثة أمور تجدر ملاحظتها ، المساحة أو المدى ، والهارموني ، والإيقاع ، وهذا ما يكتب الفوز في مضمار السباق » [ أرسطو ، البلاغة ، الكتاب الثالث ، الفصل الأول ] .

(٣) يوضح أرسطو كسين Aristocles في هارمونياته ، وأريستيد كنثليان Aristide-Quintilien في دراسته عن الموسيقى ما يعتبه الانشاد الخطابي ، والانشاد الشعري ، والانشاد أو الغناء الموسيقي ، ويمكن الرجوع إلى هذين المؤلفين حول هذه النقطة التي لا يحتاج لنا الخوض فيها بمقتضى هنا ، كذلك فنحن نحيل ، في هذا الصدد إلى المقالة التي اقتبسها

فوتئوس : Photius في مؤلفه Myriobiblion ، نقلا عن بروكلوس : Proclus  
والتي عنوانها :

Procli chrestomáthia, seu laudabilia de re Poetica, pag. 982 grec et  
lat. Rothomagi, 1653

وسوف نجد في هذه المؤلفات كل ما يتصل بالأنواع المختلفة من  
الانشاد الخطابي والشعري ، معالجا بقدر يتساوى مع توسعه في ترتيبه  
ووضوحه ، كذلك يمكننا أن نقرأ الفصلين الثاني والثالث من الكتاب  
الرابع عشر من مادية الفلاسفة Delphosophistes لأثيناؤس Athenés ،  
وكذلك جولئوس بوللوكس Julius Pollux في مؤلفه onomast ،  
الكتاب الرابع عشر / وقد جمعنا كل هذه المصادر الى كثير غيرها في مؤلفنا  
الذي عنوانه :

Recherche sur l'analogie de la musique et des arts qui ont pour objet  
l'imitation du langage, Paris, de l'Imprimerie Impériale, 1807, 2 vol.  
grand in 80.

أى : بحث حول التماثل القائم بين الموسيقى والفنون التي تتخذ من  
المحاكاة اللغوية ( أو الصوتية ) موضوعا لها .

(٤) دينيس هاليكاناس ، المرجع السابق .

## الفصل الثالث عشر

عمول القصاص والقيارة النبوية



### المبحث الأول

حول الطرق المتباينة للفظ وكتابة اسم هذه الآلة ، وحول التشابه التام البادى فيما بين الكيصار والقيثارة التى وصفها هوميروس فى نشيده الى عطارد - الوصف الاجمالى للكيصار ، طريقة العزف عليها - فىم كانت القيثارة تستخدم فيما مضى - الضرر الذى لحق بفن الموسيقى منذ اعملت هذه الآلة الموسيقية - انهيار سطوة هذه الآلة منذ ذلك الوقت

لم نضع الكيصار Kassar ضمن قائمة الآلات الموسيقية العربية الا لأنها الآلة الوحيدة من آلات الأثيوبيين ، ومن الآلات الخاصة بشعوب أواسط افريقيا ، التى رأيناها فى مصر ، والتى تزودنا بواحدة منها ، ولهذا فقد عانينا بما فيه الكفاية فى العثور على شخص يمكنه أن يبيعنا اياها ، وليس السبب هو ندرة هذا النوع من الآلات الموسيقية فى مصر ، فمن المؤلف والشائع ، عكس ذلك ، أن نرى الأثيوبيين والبرابرة ، وقد حملوها معهم عند حضورهم من بلادهم الى القاهرة ، كى يستقروا هناك ، بوابين أو حراسا للمحال .

وقد أطلقنا على هذه الآلة اسم كيصار اذ كان الأثيوبيون الذى زودنا بها يسميها على هذا النحو ، وقد كان هو نفسه كذلك أبرع من سمعناهم يمزفون عليها(١) . ويطلق النوبيون الذين يقطنون ، هنا وهناك ، حول الجندل الأول ، على هذه الآلة اسم كسر أو كسر ، ويسميها آخرون باسم كسرة ، كما تسمى هذه الآلة فى بعض مناطق أخرى من النوبة جيزركه

أو غير ذلك ، وحيث أن لكل ممن لفظوا هذا الاسم أماما لهجته الخاصة ، وحيث أن هذه اللهجة ليست مما يكتب قط ، كما هو حال لهجة بعض المناطق في فرنسا وأن عددا ضئيلا من أبناء النوبة هم فقط الذين يعرفون الكتابة ، فإننا لم نتبين الشكل الهجائي الصحيح لهذه الكلمة ، أما لابورد *Laborde* ، الذي اتبع النطق التركي عند كتابته لأسماء الآلات الشرقية التي قام بوصفها ورسمها في دراسته عن الموسيقى ، فكتب اسم هذه الآلة على نحو مخالف لما كتبناه نحن ، فقد كتبها - هو كصرا *Kussir* - ويشير المصريون إلى هذه الآلة باسم القيثارة الجبرية أي جيتار البرابرة . وفي الترجمة العربية للكتاب المقدس ، والمنشورة في التوراة متعددة اللغات ، تحول الاسم الذي كان الإغريق قد ترجموه ولفظوه كيثارا *Kithara* ، بأعطائهم حرف *θ* القيمة أو النطق نفسه الذي يعطيه الانجليز لحرفي *Tn* ، أي ذلك النطق الذي يقف موقفا وسطا بين حرفي السين والذال (*S. & Z*) ، وهو حرف الثاء عندنا [ - تحول ذلك الاسم في العربية إلى قيثارة ، وهي كلمة يلفظ فيها حرف الثاء ( العربي ) كقابل للحرف *θ* عند اليونانيين المحدثين ، وهكذا يندو طبيعيا أن يكون هذا هو الاسم نفسه الذي يلفظه الأثيوبيون كيصار أو كيثار ، وهو ما يطلقونه على قيثارتهم .

ومع ذلك فمما لا جدال فيه أن هذه الآلة لا تشبه قط تلك التي أسميناها نحن بالجيتار ، فهي قيثارة حقيقية ، تنتسب فيما يبدو ، ببساطة بنيتها المتناحية ، وبالطريقة الحسنة والبدائية التي صنعت بها ، إلى القرون الأولى التي ابتكرت فيها هذه الآلة ، وبرغم ذلك فلا تنقص الرشاقة شكلها ، بل إن ما يدعو إلى الغرابة ، ويشير الفضول في الوقت نفسه ، هو أن هذه القيثارة تشبه على وجه الدقة ، تلك التي وصفها هوميروس في نشيده إلى عطارذ والتي نسب فيه اختراع هذه الآلة إلى هذا الإله .

وحتى يكون بالامكان أن نحكم بسهولة أكبر فيما يتصل بهذا التشابه ،  
فسنقوم بإيراد وصف قيثارة هوميروس ، كما يصفها صاحبها ، ثم نقوم بعد  
ذلك بوصف قيثارة البرابرة ، فقد رأى عطار ، فيما يروى هوميروس ،  
قريبا من مسكنه سلحفاة كانت تتقدم نحوه متمهلة ، وهى ترعى العشب  
النضير ، فتأملها مبتهجا ، وعندئذ خطرت له فكرة أن يصطنع من هذه شيئا  
نافعا ، متخيلا فى الوقت نفسه المزايا التى يمكنها أن تنجم عن ذلك ، فحملها  
على الفور الى بيته ، أخذها اياها بين يديه ، وحين أفرغ درقتها ، ونظفها ،  
كسأها بقطعة من الجلد ، ولف حولها عروق أو أعصاب ثور(٢) ، ثم ادخل  
اليها رافجتين ، ربط بينهما بنير ، ثم شد عليها سبعة أوتار رنانة(٣) أخذها  
من معى خروف ، وحين أتم عمله ، أمسك بهذه اللعبة اللطيفة(٤) وسمى لارنان  
جزء من الأوتار بالريشة (البلكتروم) ، لابسها الجزء الآخر من قيثارته بوقار ،  
ثم ترنم على الفور بأغنية بالغة الجمال والروعة .

وفى واقع الأمر فإن الكيسار أو القيثارة الأثيوبية لم تتكون قط من  
درقة سلحفاة ، فقد لا يكون هذا الحيوان شائعا فى اثيوبيا بالقدر الكافى  
ليسهل على عامة الناس التزود بدرقاته ، ولذلك فقد أحلوا محله - ببساطة -  
طاسا من الخشب . وبايجاز شديد فإن بقية أوصاف هوميروس يمكنها أن  
تنطبق ، فى كل جوانبها ، على وجه التقريب ، على الكيسارة الأثيوبية ، فهذه  
الطاس الخشبية A ، والتى أحلوها محل درقة السلحفاة ، مكسوة بالمثل  
بقطعة من الجلد(٥) ، ومضمومة من كل جوانبها بعصب ثور(٦) ، وأدخلت  
اليها رافجتان هما B ، C (٧) ، مرتتا من طرف آخر من الجلد حتى أسفل  
هذه الطاس متخلفة شكل Ω ، ومن هناك ترتفعان متفرعتين حتى علو  
بعينه ، ثم تمضيان لتنفردا من طرفيهما ، كل طرف فى واحد من طرفى  
النير أو المارضة ، الموافق له .

ويبلغ عدد أوتارها خمسة أوتار ، بدلا من الأوتار السبعة التي يمنحها هوميروس لقيثارة عطارد(٨) ، وهذه الأوتار مأخوذة من ممي جمل يسمنه القلبي ، يربطونها الى التير J ، ثم يمدونها حتى أسفل الآلة الموسيقية ، ثم يعزونها بعد ذلك من أسفل كي يعقدوها الى تكة مزدوجة ، تتكون من أوتار عدة مجذولة ، مأخوذة من ممي حيوان ، وتربط هذه التكة الى عروق الثور التي تضم الجلد من هذه الناحية .

وهناك سير H مرخي بالقدر الكافي ، ومعقود الى رافعتي القيثارة B و C ، يستخدم هذا السير ، الذي يتيحون له فرصة أن ينزلق فوق الرافعتين لرفعه أو خفضه ، حسبما يراه العازف ملانما ، في تحرير اليد اليمنى التي تنقر الأوتار ، كما يستخدم في الوقت نفسه كي تنكي اليه قبضة اليد التي تقوم بالتوقيع على القيثارة(٩) .

وتتكون البلكتروم أو ريشة العزف من قطعة من الجلد ، تعلق في قيطان أو شريط مربوط الى الرافعة C | الموجودة الى اليمين عندما ننظر الى الآلة الموسيقية من ناحية الوجه ، وتمسك هذه الريشة عند نقر الأوتار باليد اليمنى .

وفي الوقت نفسه فليست هذه الآلة ، كما نرى ، هي قيثارة أبوللون التي وصفها تيبول Tibulle وأوفيدوس ، والتي كان يلعب فوقها الذهب والآلة والعاج ، وان تكن طريقة الإمساك بها ما تزال هي الطريقة نفسها التي كانت تمسك بها ( قيثارة أبوللون ) عند العزف عليها ، في الأزمنة الخوالي : « توضع على اليد اليسرى ، بينما تمسك اليد الأخرى بالريشة »

Ovid. Metam Lib. XI, V. 168 .

وعلى نحو ما صور عليه عطارد ، في أشعار هوميروس ، ممسكا بيده اليسرى بقيثارته ، ويبله اليمنى ريشة العزف ، مترنما بالغنية(١٠) ،



فقد بدأ الأثيوبي الذي كان يعرف أعامنا على هذه القيثارة . يداعب أوتارها  
بريشته ، ثم أخذ يدندن مع نقر الأوتار بيده اليسرى ، وفي النهاية بدأ  
الفناء . وهو يواصل على الدوام نقر الأوتار والتوقيع عليها بريشة العزف .  
واذ كنا أكثر انشغالا بالذكريات الطيبة التي أثارها هذه الآلة فينا ،  
بأكثر مما كنا نلقى بالا للفناء الطفولي الساذج لرجلنا الأثيوبي (١١) ، فقد  
انتقلنا بأرواحنا الى هذه الازمنة البطولية ، حين كان تلاميذ أورفيوس  
وديمودوكس وفيمبوس وتريناندر يزاجون نبرات أصواتهم الرجولية والنشطة  
بنغمات الطرب التي ترددها أوتار القيثارة العذبة ، متغنين بمعجزات الطبيعة.  
ومآثر الآلهة ، وفضائل الملوك ، وروائع الأعمال التي قام بها الأبطال  
والاكتشافات النافعة التي أنجزها المباشرة من بنى الانسان ، والتقدم الذي  
أحرزه العلماء الذين يوسمون آفاق العلوم (١٢) ، ويعلمون الشعوب ، ويعرفون  
كل امرئ بواجباته ، ويثيرون في كل القلوب محبة الخير ، والرغبة في التميز  
ببعض الأعمال النافعة والجسيمة . ولم يكن بمقدور النغمات التي كانت تلقى  
في آذاننا أن تصرف عن مخيلتنا آلاف الأفكار التي كانت تتعاقب في الذهن  
وتستبقينا في أسرار أحلام قائمة تبصت على الأسى ، وقلنا لأنفسنا ، في قرارة  
أنفسنا ، فيما مضى ، في تلك المصور الخوالي ، حين كان كل الشعراء  
منشدين وكل المنشدين شعراء ، وحين كانت القيثارة آلة بالغة الإهمية ،  
من كان يتجاسر ، كاننا من يكون ، على أن يكب على استلهم عبقرية نون  
هذه الآلة ، ذلك أن الشاعر - الموسيقي لم يكن ليفوته قط ، من قبل أن  
ينشد أو يتغنى بأبياته ، أن يعكف على مشورة ذلك الائتلاف النغمي الرائع  
لقيثارته ، هذا التناغم الهارموني الذي لم تتحدد نغماته الا بعد سلسلة طويلة  
من الملاحظات والتجارب المتضاعفة ، على مدار قرون عدة ، والذي محصنت  
دقتها ، وكرست فوائدها ، بفعل أكثر النتائج توفيقا وأكبرها خصوصية ،

فمن طريق مداعبة الأوتار(١٣) ، وترا بعد وتر ، كان الفنان يقظ ينجح  
فى الوصول الى الامساك بالنغم أو المقام المناسب ، والى التغيرات فى المقام  
التي تناسب الأسلوب الذى يتطلبه موضوعه(١٤) ، وما ان يجد نفسه فى  
حالة يستطيع معها أن يحتوى خماسية ، وأن ينظمها ، وأن يهدد جموح  
عبقريته الخلاقة ، كان يبدأ انشاد أغنياته أو أناشيده المتسامية(١٥) ، وكانت  
هذه ، على الدوام ، تحظى بانصات يشع احتراما ، وتسمع بأكثر ضروب  
الاعجاب حماسة ويقظة ، كانت تنفذ الى الروح متخللة الأحاسيس والمتاعر ،  
فتملؤها بأكثر الانفعالات نبلا ، كانت تلهب النفوس بحب الفضائل ، وتولد  
الرغبة لدى الانسان فى أن يكون نافعا ، كما كانت تضع بذور اشتها  
المجد . ولكن والأسف ! فكم نأت هذه الأزمان السعيدة عنا ؟ ومن بمقدوره  
اليوم أن يدوزن قيثارة ! فمذ وقت طويل من قبلنا ، أبت القيثارة ، وقد  
أزرت بها حالة المهانة التي أوصلها اليها الجهل والذوق السقيم ، ومرت  
فى الوحل كرامتها النظرة الجديدة من الناس اليها - أبت أن تستجيب  
للتطلعات الطموح للشعراء والموسيقيين ، وبات الشعر والموسيقى ، وقد  
تخلت عنهما المونة القادرة التي كانا يحصلان عليها فيما مضى من أنعام  
هذه الآلة الموسيقية ، خاليين من الحيوية ، عاجزين عن التعبير ، وبدلا من  
السمى الدخوب لمحاولة مثابرة ، بسيدة عن الادعاء ، يباركها التواضع ،  
ويتوجها ، فى نهاية الأمر ، النجاح فى غالبية الأحوال ، فان فنان اليوم ،  
الطائش ، غير الهيب ، والذى لا يشغله سوى تملق غروره الصبائى بأن  
يشير دهشة جمهور جاهل سقيم المزاج ، يود أن يأتى بمقدمات موسيقية  
تصطنع أساسا أو شكلا علميا ، لكنه لا ينجح الا فى اظهار مزيد من عجز  
عبقريته الهزيلة ، وفى اوهاق خياله المقيم المتبذل بمحاولات هزيلة ، وفى  
تعذيب كليهما - عبقريته وخياله - بلا جدوى ، لكنه لا يستطيع قط لا أن

يستثير عبقرية ولا أن يبعث الدفء الى خياله ، اذ ليست لهذه من القدرة  
ما يمكنهما من الاستجابة لتوسلاته اللوح ، فقد ذوت العبقرية بعد أن نأت  
عنها الرعاية ، وشلل الخيال لتقص الممارسة ، فغفل كلاهما رغبة هذا الفنان  
الدعى ! فاصبح بذلك صورة معبرة عن قولتنا الساخرة . تمخض (الجبلي)  
فلم يلد في النهاية ، سوى فار هزيل ، ولقد غزت هذه الغواية ، التي لا تزال  
تمشى بيننا ، فن الموسيقى حتى في المناطق النائية ، وفي كل مكان بلفته ،  
جعلت من فعالية هذا الفن ، فيما يتصل بغير البشر ، أمرا يكتنفه الريب  
والشكوك .

وبرغم أن الشهادة الاجتماعية لكل الشعوب القديمة تدل على قوة  
تأثير الموسيقى ، وبرغم أن علماء ذوى جدارة كبيرة ، قد دللوا لدرجة الواضح ،  
وعن طريق أمثلة ملموسة مجسمة (١٦) على ما لهذا التأثير من سطوة على  
الاحاسيس والروح ، فان هذا الفن لا يزال بعد فاقدا لاعتباره عندنا ، فما زلنا  
نصر على الزرارية به ، بأن نتركه نهبا لأخطار ممارسة روتينية عمياء ، خالية  
من الروح ، ولنزوات ذوق هش ، عجيب على الدوام ، بل شاذ مجاف للصواب  
وبدلا من أن نفكر في جملة مفيدة بأن نهيه له ممارسة أفضل ، وتطبيقات  
أصوب وتفهم أحسن ، فاننا لا نرجو منه سوى أبسط الاحاسيس ، لقد  
أوصدنا قلوبنا دونه ، ولم نعد نطمح منه أن يتغلغل فينا حتى الروح .

ومع ذلك فاحمال أو لامبالاة كذلك يمكن الاغضاء عنها عند الشعوب  
الفارقة في جهالة بربرية بائسة امثال اقوام اثيوبيا ، ولكنها تتناقض بشكل  
قلما يمكن التسامح فيه مع ما للامم المتحضرة في أوروبا من معارف وعلوم .  
فقد أمكن عناد أو مكابرة أناس ذوى حظ ضئيل من العلم ، صورت لهم  
العصور القديمة ، المحترمة والزاهرة بالمعلم ، على نحو كاذب مخالف للحقيقة ،  
في الوقت الذي تكشف لنا فيه هذه العصور نفسها عن أسرارها السامية ،

امكن هذا المتناد المكابر أن يقاوم حتى اليوم كل البراهين الحقة ، وإن يحول  
انتباه العامة عن دراسة جادة للموسيقى ، ومع ذلك ، فليس ببعيد ذلك الزمن  
الذى ستسارع فيه فرنسا بعلاج هذا الاعمال المجفف بالموسيقى والضار  
بسماعاتها هي ، ولسوف يتحقق لها من الطموح النبيل ما يجعلها جديرة  
بالأقدار العظيمة التى يعيشها لها اليوم بطل\* يبدو وكان كل صنوف المجد  
قد ادخرت ، جميعها ، له .

## هوامش :

(١) أكد لنا القسيس الأحباش أن هذه الآلة في بلادهم وكذلك في كل المناطق داخل افريقيا تعرف باسم كراو Krar .

(٢) يمكن تطبيق هذا الوصف على الرسم الذى قدمناه للقيثارة الأثيوبية ، اللوحة BB ، الشكلان ١٢ ، ١٣ .

(٣) لا يوجد فى قيثارتنا هذه سوى خمسة أوتار ، ولعلها تناسب الى نوع كان أصله - ولا بد - سابقا على القيثارة التى يصفها هوميروس فى النشيد الذى أشرنا اليه ، ذلك انه طبقا لنظام الاضافات التى تمت الى القيثارة الاولى ، تلك التى لم يكن لها فى الأصل سوى وتر واحد ، وقد أطلق اسم مونوكورد ( أى القيثارة وحيدة الوتر ) على القيثارة ثنائية الوتر ( ديكورد ) التى ابتكرها العرب والتى تسبق - بالضرورة - القيثارة ثلاثية الأوتار أو القيثارة القديمة التى ابتكرها عطارى مصرى ، والتى حدثنا عنها أوفيدوس فى أناشيده ، ودودور فى تاريخه الطبيعى ، ولا بد أن تكون هذه القيثارة الأخيرة ، سابقة على القيثارة رباعية الأوتار التى يعد أوفيدوس مبتكرا لها ، وفى النهاية تكون القيثارة الأفريقية ، أو الكيصار ، التى نحن الآن بصدد الحديث عنها سابقة - بحكم طبيعة الأمور ، على القيثارة سداسية الأوتار ، كما لا بد أن تكون ، بالتالى ، ذات أصل سابق على القيثارة ذات الأوتار السبعة ، التى يتحدث عنها هوميروس .

(٤) تعبير من الشاعر نفسه .

(٥) أنظر اللوحة BB ، الشكل رقم ١٢ .

(٦) أنظر الشكل رقم ١٣ .

(٧) شرحه .

(٨) توجد كذلك ، كما قيل لنا ، كيصات مزودة بسبعة أوتار ، وبسطة ، وهناك بالمثل ما هو مزود بأقل من خمسة ، وإن كنا لم نر هذه الأنواع المتفرقة .

(٩) يستخدم هذا السير كذلك فى تمرير الذراع الى الطرف الآخر ، وفى تعليق القيثارة الى الكتف الأيسر حين يراد حملها ، وهو ما وصفه تيبول Tibulle بهذه الأبيات عند حديثه عن قيثارة أبولون .

« كان عمل الفن المتميز الذى يبرق بالقيثارة والذهب ، قيثارة صداحة تتدل من الجزء الأيسر ، وفى البداية حينما كان يأتى ليغزف بريشته العاجية على هذه ( القيثارة ) أنتج أغاني بهيجة بصوت منم - ولكن بعد ذلك وجئت

الأصابع ( الأنامل ) الناطقة مع الصوت فانتجت هذه الكلمات الحلوة بنفمة  
حزينة » .

[ تيبولوس ، كتاب ٣ - قصيدة ٤ ]

( ١٠ ) « كان يمسكها بيده اليسرى ، ثم يعزف النفمة بالريشة »

[ هوميروس ، نشيد الى عطار ، الأبيات ٤١٨ ، ٤١٩ ]

( ١١ ) أشرنا الى هذه الاغنيات التي تعنى بمصاحبة القيثارة في دراستنا  
عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر ، ص ٧٣٨ ، ٧٣٩ [ انظر المجلد  
الثامن من الترجمة العربية ] .

( ١٢ ) « أولئك الذين يقومون بذكر ( مآثر ) القدامى من الرجال  
والنساء ، يفتنون نشيداً يتجهج به أمم من البشر . لقد عرفوا كيف يقللون  
الأصوات التي تصدر عن الناس ، وكما قد يقال فإن كل شخص يتحدث الى  
نفسه ، لذلك فإن الانشودة المنظومة تكون موافقة لهم ومناسبة » .

[ هوميروس ، نشيد الى أبوللون ، الأبيات ١٥٩ وما بعدها ]  
واننى لأرجو من قراوا بحثنا حول التماثل القائم بين الموسيقى والفنون  
التي تتخذ من المحاكاة اللغوية أو الصوتية موضوعاً لها ، أن يولوا انتباههم  
لهذين البيتين اللذين يقول فيهما الشاعر :

« ليت لي لقيثارة وعوداً وقوساً معقوفة ، حتى يمكنني التنبؤ بنصيحة  
جويتر للبشر ! »

[ هوميروس ، نشيد الى أبوللون ، الأبيات ١٣١ وما بعدها ]  
وقد طور هوراتيوس هذه الأفكار في الأبيات التالية :

« لقد جعل أوديسيوس ، لسان حال الآلهة المقدس ، قاطني الريف  
والغابات يفرقون من المذابح والحياة المخيفة . فقد روى في هذا الصدد أنه  
قد جعل الثمور الضاربة والأسود المفترسة ( مخلوقات ) وديعة رقيقة ، وروى  
كذلك أن أمفيون مؤسس قلعة طيبة قد حرك الصغور بقيثارته ووجهها بأغراء  
توسله حيث شاء . لقد وجدت هذه الحكمة الماهرة في غابر الزمان ، ألا وهي :  
فصل العام عن الخاص ، والمقدس عن المذنب ، والابتعاد عن المضاجعة التي  
لا ضابط لها ، وإعطاء الحقوق للأزواج ، وتشجيع الحصون ، ونقش القوانين  
على الألواح . وهكذا سمعت الشهرة وخف المجد لانشيد الشعراء المقدسين .  
اذ نجد بعد هؤلاء هوميروس الشهير اللامع وتورتايوس الذي ألهب بأشعاره  
مشاعر الرجال للحروب . وروى كذلك أن ردود النبوءات القديمة كانت  
منظومة شعراً ، وهي التي جعلت طريق الحياة واضحا بيننا ، وأن الثناء على  
الملوك كان يطلب على أنغام الشعر ، وكذا المسابقات الرياضية وجلال  
الأعمال . وذلك حتى لا يتطرق الخجل بحال من الأحوال الى لقيثارتك الماهرة  
أيتها الربية ، وانت أيها الآلهة انشد أبوللون » .

[ هوراس ، فن الشعر ، البيت ٣٩٠ وما بعده ]

(١٣) « .. لكن العزف على القيثارة أمر يبعث على البهجة ، فقد كان ابن مايا ( ميكروريوس ) يقف على يسار فوييوس ابولون ، كما لو كان موضع ثقته ، لكنه ما لبث وبسرعة ، أن عزف على القيثارة بحدّة ، واخذ يتبادل معه الفناء . وكان يقتل أثره في التشنج بصوته العذب : يوحد بين الآلهة الخالدين والأرضى القائمة المعتمة ، ساردا الحقائق والأعمال كما كانت منذ البدء . هكذا بعد أن حصل كل منهم على نصيبه طلق يمجّد بانشودته الربّة نيموسيني كربة تأتي في طليعة الربّات » .

[ هوميروس ، نشيد الى عطارد ، الأبيات ٤٢٢ وما بعدها ]

وليس من الضروري أن نفسر للعامة معنى هذه المرموزة ، فهم لا يجهلون أن العقل والعبقريّة والحكمة والحذر والذاكرة وكل الملكات العقلية كان لها عند الأقدمين أسماؤها الرمزية ، وكذلك كان الحال بخصوص العناصر .. وبايجاز بخصوص كل ما يتصل بالعالم الروحي والعالم الفيزيقي ، ومن هنا جاءت هذه اللغة الرمزية أو المجازية ، الزائدة ، والتي لم تكن مفهومة إلا من الملقنين ( أى المكشوف عنهم أو المطمئنين على خفايا الأسرار ) والتي كانت تستخدم لتلقينهم أشياء تتجاوز فهم ومعارف العامة ، والتي كان يحرس على اخفائها .

وفي نفس معاني الأبيات السابقة يقول أوفيدوس في مسخ الكائنات، الكتاب الخامس ، البيت ٣٣٨ وما بعده :

« وتختبر كالنوبي بأناملها الأوتار التي تصدر صوتا كالآنين ثم تبدأ في عزف أناشيدها على هذه الأوتار » .

ولأن القيثارة كانت تدخر لمصاحبة الفناء أو الأناشيد المخصصة للتعليم، بشكل أساسي ، فقد كان يقال على سبيل المثال عن رجل لا يستطيع أن يتعلم أى شئ : « انه حمار يستمع الى القيثارة » على نحو ما نقول نحن عن رجل رعديد : « انه خنزير الفزع صوت الثفير » ، ومن هنا من كوميديا الرعدي من تأليف ميناندر :

« حمار يسمع قيثارة ، وخنزير يسمع طبله » .

(١٤) تثبت أبيات هوميروس ، التي ذكرناها منذ قليل ، أن ما نقوله هنا ، ليس مبالغا فيه قط .

(١٥) « كان هذا البخل قد جلب اليه الشعراء ، اذ كان مقرا لجمع من وحوش الفلاة ، وفي وسطهم سرب من الطيور ، وعندما اختبرت الأوتار بأناملها وأحسّت بالنغمات المتنوعة ، وجلت أنها تصدر أنغاما متباينة حيناً ومتوافقة حيناً آخر ، وبعدئذ قطعت هذه النغمات بانشودتها . ان الموسية ( ربة الفن ) منحدره من صلب جوييتز ، وكلّ الموجودات تلحن للملك كبير الآلهة » .

أولفيدورس ، مسخ الكائنات ، الكتاب العاشر ، الأبيات ١٤٣ وما بعدها  
(١٦)

Samuel Hassenreffer, Monocordon Symbolico-biomanticum, ulmae, 164,  
Kircher, Musurgia Universalls ... Romae, 1650.

Al. Georg. Alex. Berr, Schediasma Physicum de viribus mirandis toni  
Consoni in movendis affectibus; Wittenbergae, 1672.

D. Georg. Frank de Frankenau, Dissertation de Musica, Lipsiae, 1722.

D. Witch Abrecht, Tractatus Physicus de effectibus musices in corpore  
humano, Lipsiae, 1734.

Col de Villars, Qucestio medica, An melancholicis musica ! 1737.

Jos. L. Roger,

الطبيب بجامعة مونبلييه : دراسة حول تأثير الموسيقى على جسم

الإنسان ، ١٨٠٣ ، P.A. de Lagrange

دراسة عن الموسيقى منظورا إليها في علاقاتها بالطب ، باريس ١٨٠٤

عن مطبعة Didot Jeune

الخ الح



## المبحث الثاني

### شكل وخامة وعينه وابعاد الكيصار

يتكون الجسم الرناني A للكيصار من طاس مصنوع من خشب القيقب، بشكل ردى ، ويسمى النوبيون هذا الجزء من الآلة فى لغتهم جوسسا (١) . ويبلغ طول قطرها من ناحية الفتحة التى شد فوقها الجلد الذى يشكل الوجه أو مشد التناعم نحو ٢٥٨ مم ، أما قطر الجزء السفلى (٢) فيبلغ ١٣١ مم . ويوجد وسط هذا الجزء ثقب سمي الاستدارة يخترق كل سمك الخشب ويبلغ عمقه ٢٣ مم . ويصل اتساع هذا الثقب من الخارج الى ٢٠ مم ، أما من الداخل فلا يزيد عن سبعة ملليمترات .

وتصنع المشد أو الوجه من قطعة من جلد خروف سويت على شكل دائرة (٣) يتناسب شكلها واتساعها مع فتحة الطاس . وتخترق هذا الجلد ثلاثة ثقوب لعلها تستخدم كسماع أو شمسات ، وتقع هذه الثقوب الثلاثة على خط واحد ، أحدهم فى منتصف المشد ، والثانى الى اليمين وأما الثالث فيقع الى اليسار . والثقب الأوسط ينحو نحو الاستدارة ، ويبلغ قطره أربعة عشر ملليمترا ، ويكاد يكون للثقب الأيمن - إذا ما نظرنا الى الآلة من الأمام أى من ناحية المشد - شكل الرمح ويبلغ طول أكبر قطريه ٤١ مم ويبلغ قطر العرض ٣٢ مم ، ويبعد هذا الثقب عن زميله ثقب الوسط بمسافة تبلغ ٧٠ مم ، أما الثقب الأيسر فيبضى الشكل ، وأكبر فى حجمه قليلا من ثقب الوسط الذى يبعد عنه بمسافة ٦١ مم ، ويبلغ أكبر أقطاره سبعة عشر ملليمترا ، ويبلغ أصغرها خمسة عشر .

ويرجع أن يكون الجلد قد شد فوق الكيصار وهو بعد طازج ( أى : ولا يجف بعد ) أو أنهم قد حرصوا على غمره فى الماء قبل شده وذلك **اولا** : لأنه ينكمش ( يتكشكش ) عند الثقبين الآخرين اللذين اصطنعا فوق الوجه لتشكيل مدخل للرافعتين اللتين تمران من طرف لآخر من طرفيه واللذين يمتد جزء منهما الى أسفل الجسم الرنان ، **ولانيا** : لأن الرافعتين عند امتدادهما الى أسفل جلد المشد قد أحدثتا فيه أثرا بدئا من الثقب الذى أدخلتا منه حتى أسفل الجسم الرنان ' Ω حيث يوجد طرفاهما ، حيث أدى ضغطهما فوق هذا الجلد الى جعله يتجاوز حواف الطاس عند موضعين ، **ولانثا** : لأن الجلد الذى يحمل على سمك الرافعتين اللتين تمران من أسفل ، اذ نراه فوق كل الخط الذى تجتازه هاتين الرافعتان ، أكثر ارتفاعا عنه فى بقية سطحه ، واذا قد جف وهو على هذه الحال ، فقد بات مليئا بالخطوط (كشكشة) على نحو ما بدلا من أن يظل مستويا ، أى أنه يرتفع بشكل تدريجى بدئا من الحافة حتى التمدد أو الانتفاخ الذى يحدثه سمك الرافعة ، ولأنه ينخفض قليلا ، بدئا من هذه الرافعة حتى الوسط ، ثم من هذا الوسط حتى التمدد أو الانتفاخ الذى يتسبب فى حدوثه سمك الرافعة الأخرى ، ليرتفع من جديد ، ثم يعود ليهبط بدئا من هذه الرافعة حتى الطرف الآخر ، **ورابعا** : لأن ضغط طرفى كل من الرافعتين فوق الجلد ، عند الطرف الأدنى Ω للجسم الرنان حين يجعل هذا الجلد ينيخ من أعلا قليلا فانه لا يعود يسطى ، بشكل دقيق ، حافة الطاس ، بل انه يصبح عاريا بشكل تام بالقرب من الرافعة الواقعة الى اليسار ، أما عروق الثور المستخدمة فى ضم الجلد والتي توجد ، فضلا عن ذلك ، الى خارج ، وإلى أسفل هذه الحافة ، فتوجد بارزة فوق المقدمة ، عند هذا الموضع .

وفضلا عن الثقوب التى أشرنا اليها والتى تخترق المشد أو الجلد ، توجد ثقوب أخرى فوق حواف سطحها ، بين مسافة وأخرى . وتخصص هذه

الثقوب لتمرير أعصاب الثور المستخدمة فى ربط الجلد وضمه<sup>(٤)</sup> . وفى البداية يمر عصب الثور من خلال واحد من هذه الثقوب ، ويمضى ليربط فى عقدة متحركة معقودة فى رباط يحيط بمؤخرة الطاس ، ومن هناك يصعد من جديد ثم يعود ليمر من خلال الثقب الأول ، ثم يمضى ليلحق بالثقب التالى الذى يمر من خلاله ، من طرف لآخر ، لينزل ويربط مرة أخرى بواسطة عقدة متحركة معقودة فى الرباط ، وهكذا دواليك حتى تتم التفافها أو دورانها حول الجلد ، وحيث أن مؤخرة الطاس أشد ضيقا عن بقيته ، وإن الرباط المحيط بها ، حين لا يقدر على الصعود من جديد ، يشكل مقاومة للتكات ، بحيث تقوم هذه التكات ، إذا ما أردنا أن نضيق منها ، بضم الجلد بدرجة أكبر ، وكذلك يشده على نحو أكثر متانة .

أما الرافعتان B و C ، فمصنوعان مستديران من خشب القيقب ، ويصل طول قطر سمك الواحدة منهما نحو ٢٠ سم ، ويبلغ الطول الإجمالى للرافعة اليمنى ٦٥٠ سم بدءا من نهاية الطرف الذى ينتهى بدخوله فى الجسم الرنان ، على شكل  $\Omega$  حتى الطرف المقابل المفروس فى النير J ، وأما الطول الإجمالى للرافعة اليسرى ، بدءا من الطرف الذى ينتهى على شكل  $\Omega$  بعد دخوله الجسم الرنان ، وحتى الطرف المقابل المفروس فى النير J ، والذى يتجاوز الجزء العلوى منها بـ ١٤ سم ، نحو ٦٧٤ سم ، ويبلغ طول الجزء من الرافعة اليمنى الداخلى الى الجسم الرنان والذى يكسو جلد الوجه ، ١٩٥ سم ، فى حين يبلغ طول الجزء من الرافعة اليسرى ، الداخلى فى الجسم الرنان كذلك ، والذى يكسوه بالمثل جلد المشد ، ١٨٢ سم .

ويصنع النير J ، كما هو حال الرافعتين ، من قطعة من خشب القيقب ، لكن استدارته غير مكتملة ، كما أنه مسطح بعض الشيء فوق وتحت الطرف الأيسر ، ولعل هذا هو السبب فى أنه قد تشقق عندما أريد أحداث

ثقب كان ينبغي أن يدخل فيه طرف الرافعة B فى هذا الجانب ، وحتم ضرورة وجود رباط الحيط الذى قربت به قطعنا الجزء المشقوق وضيق عليهما . ويبلغ الطول الكلى لهذه العصا أو النير J نحو ٣٤ سم ، وحيث لا يستوى سمكه فى كل امتداده فقد يحق لنا أن نقدر القطر الأوسط من سمكه بخمسة عشر ملليمترا ، كما نقدر أكبر سمك له بثمانية عشر ملليمترا ، وأصغره باثنى عشر .

وهناك خمس حلقات صغيرة O مربوطة الى شرائط صغيرة من تيل مخيط مجذوبة بشكل مشدود للغاية حول النير J ، وتشغل الثلث الثانى من طول النير ، حيث تتوزع على مسافات تكاد تكون متساوية ، وتستخدم هذه الحلقات فى التدرج فوق الأوتار التى كان يحتمل لها أن تنزلق لو أنها حملت فوق الخشب ، وذلك حتى تمكن الأوتار من أن تظل مشدودة بشكل أكبر ، وأن تكون أقل عرضة للارتخاء ، فهى تتشابه عندما تلف عن طريق الحلقة المتحركة ، ولكى تتركب الأوتار على هذا النحو يثبت النير فى الموضع الذى توجد به الحلقات ، وطبقا لما ان كان يراد تركيب هذا الوتر أو ذاك ، نثكه بالاصبع فوق الحلقة التى يلتف حولها هذا الوتر ، ومع الدوران بهذه الحلقة ، يلتف الوتر عليها فى ذات الوقت ، وبهذه الطريقة يتم شده ، ويزيد اشتداده كلما زدنا من مرات دورانه حول الحلقة .

ولأن هذه الطريقة فى تركيب وشد أوتار القيثارة لم تكن معروفة ، لم يكن هناك حتى اليوم من يستطيع أن يفسر بطريقة ملائمة حركة الموصات ( رباب الفنون ) اللاتى رسمن ، فى بعض الأشكال(\*) ممسكات بالقيثارة باليد اليمنى من إحدى رافعتيها ، وقابضات باليد الأخرى على النير ، كما قلنا ، بقصد تركيب الأوتار . وقد زعم بعض ، تفسيراً لهذا الوضع الذى اتخذته رباب الفنون ، أن هؤلاء الموصات كن يسكنن قيثارتهم بيده ويسندها

باليد الأخرى . ولكن ماذا تراه كان القصد من وراء فعل كهذا ؟ هل يست  
القيثارة بالآلة الثقيلة الوزن لحد يحتاج منه من يمسك بها لاستخدام قوة  
يديه الاثنتين ، وبالتالي فستكون هذه الفكرة من جانب الفنان الاغريقى .  
فكرة خرقاء لا نجد لها قط مثيلا فى التكوينات الاغريقية المنتمية الى زمان  
ضارب فى القدم ، وتكفى هذه الإنكار وحدها كى تجعلنا على يقين بأن مثل  
هذا التفسير خاص ، وأن من قالوا به لم يعرفوا الدافع الحقيقى من وراء هذا  
الوضع ، ولكننا ، اذا ما تأملنا الحيوية التى تجذب بها هؤلاء الموصات النير الذى  
يقبضن عليه ، والانتباه الذى يولونه لهذه اليد ، وعندما نتأمل ، فوق ذلك  
كيف أن الأوتار مريوطة حول هذا النير ، فلا بد أن نستخلص أن لمركبتهم  
غاية أخرى ، ليست بحال ، دعم أو مساندة القيثارة ، ومن اليسير أن نتخيل  
أن هؤلاء الموصات كن يركبن الوتر ويضبطن ايقاعه . اما وقد عرفنا الآن ،  
أنه على هذا النحو تتركب أوتار هذه الآلة فيبدو لنا أن حركة رباب الفنون  
هذه قد تم تفسيرها بطريقة تنضج خطأ وسوء فهم لأشكال الموصات التى تحدثنا  
عنها . ولعل هذه الأشكال قد كانت ، بالنسبة للأقدمين ، رموزا فلسفية  
كانت تذكر بالملاحظات والتجارب الكثيرة التى سبقت اكتشاف المبدأ  
الهارمونى الذى ينهض عليه الائتلاف النفسى للقيثارة ، هذا المبدأ الذى غدا  
أساسا لفن الموسيقى ، ذلك أن الموصات لسن شيئا آخر سوى صورة مجازية  
للملاحظة والتأمل والتجريب التى سبقت اكتشاف الفنون ، ولهذا فقد أطلق  
على أم الموصات اسم *Mnemosyne* ميموسين أى تلك التى تحفظ أو تحتفظ  
بالذاكرة وتورثها ( من جيل لآخر ) . كما أطلق على الموصات الثلاث الأقدم  
أسماء : *Mneme* ميميه بمعنى الذاكرة ، و *Aoedè* وايلى بمعنى الغناء ،  
و *Meletè* ميليتيه وتعنى هذه التأمل .

### ملحوظات :

- (١) أنظر اللوحة BB ، الشكلين ١٢ ، ١٣ .
  - (٢) أنظر الشكل ١٣ .
  - (٣) أنظر الشكل ١٢ .
  - (٤) اللوحة نفسها ، الشكل ١٣ .
  - (٥) أنظر في روائع أعمال المصور القديمة التي قام برسمها برنار بيكار Bernard Picard والتي نشرها :
- M. Poncelin de la Roche — Tilkac, 2 vol. infolio, Paris, 1764, Tome 1er, page 39.
- رسما لتمثال المريقي بالغ القدم . يمثل واحدة من ربّات الفنون . ممسكة بقيثارتها ، وفي المجلد الثاني من المؤلف نفسه ، ربة أخرى تمسك كذلك بقيثارتها .

### المبحث الثالث

**الائتلاف النغمي الفريد للكيسار ، المبدأ الهارموني  
الذى يقوم عليه هذا الائتلاف ، مساحات النغمات  
ومعيارها ، خاصيات اللواصل التى تشكلها هذه  
النغمات نفسها ، طريقة العزف على هذه الآلة**

قد يخيل للمرء ، للوحة الأولى ، أن الائتلاف النغمي أو سلم نغمات  
الكيسار هو ضرب من ضروب النزوة أو المصادفة ، فليست هناك أوهى  
علاقة بين هذا الائتلاف وبين نظيره فى آلتنا الموسيقية الأوروبية ، بل إنه  
- حتى - يختلف عن مثيله فى آلات الموسيقى التى يستخدمها الشرقيون ،  
كما يبدو - فى الوقت نفسه - بعيدا ، كلية ، عن النظام الهارموني فى  
الموسيقى القديمة ، وأخيرا فإنه يفصح عن نفسه داخل نظام فريد ، قد يغرى  
بأن ننظر إليه باعتباره ضربا من الفوضى والخروج عن كل نظام - وهذا  
بالضبط ما حدث لنا .

ففى المرة الأولى التى وائتنا فيها الفرصة لتفحص هذه الآلة ، وداعبنا  
فيها أوتارها ، وجدناها مدوزنة على النحو التالى :



ولذلك فقد اعتقدنا أنه يستحيل أن يكون هذا هو سلمها النغمي ،  
وأن رجلنا الأثيوبي ، قد اكتفى بحسن نية ، ودون أن يلقي للأمر أهمية كبيرة ،  
بأن شد الأوتار حتى بلغت قدرا من المرونة يكفيها كي تقاوم حركة العزف ،  
ولكى تتردد وترنن بشكل متميز واضح ، دون أن يشغل باله ، لاكثر

مما ينبغي ، بأن يرتب النضات فيما بينها ، ومع ذلك ، فلكى نتيقن من الأمر ، فقد استخدمنا الطريقة نفسها التى اتبعناها مع خادم قنصل البندقية فى الاسكندرية ففككتنا كل الأوتار ، على غير ارادة أو رضى من رجلنا النوبى ، وطلبنا اليه أن يمد تركيبها . لم تكن قد عرفناه بفايقنا ، ولم يستطع هو أن يحدسها ، لذلك فقد كان طبيعيا أن يصدمه سلوكنا ، كنا قد دعوانه ليعزف على آلهة أماننا ، وحين تهيأ للبدء ، يمد أن أبدى الكثير والكثير من الاعتراضات والتمنع ، اما بفعل الحجل ، واما لفرط احساسه بالكرامة ، ومع ذلك ، فى اللحظة التى قر فيها قراره على العزف ففككتنا السلم النفسى لآلهة ، ثم طلبنا اليه ان يمد دوزنتها ، فبدأ له الأمر فى مجمله عزيزا على التصديق بعيدا عن العقل ، حتى ظن أنا نسخر منه ، وحلت اللحظة التى وجدناه فيها يضع آلهة فوق كتفه متهيئا للانصراف ، ومع ذلك فقد توصلنا الى تهدئة غضبه بأن متحناء بعضا من قطع المدينى ، وبدأ عليه الرضا عندما قلنا له ان ذلك لتصويضة عن بعض التصب الذى سببناه له ، ولعله لم يكن ليخضب لو أننا قمنا بفك أوتار قيثارته مرة أخرى ، ثم دفعنا له الثمن نفسه ، وباختصار ، فلقد أعاد دوزنة آلهة على الشكل الذى كانت عليه فى البداية ، فركب الأوتار فى نفس المقام الذى وجدناها مدوزنة عليه ، وأيقنا أنها ليست النزوة ولا الصدفة هما اللتين أدتا الى ترتيب الأوتار على النحو الذى انتهينا من بيانه ، وانما الأمر ، هنا ، عكس ذلك ، أمر ائتلاف نفسى موروث ، ومحدد بعناية ودقة .

ولقد ظلمنا لسنوات عدة ، دون أن يحول بخاطرنا أنا عاثرون على المبدأ الهارمونى الذى تأسس هذا السلم النفسى على أساسه ، بل لقد كنا أبعد من أن نطقن الى أن ترتيبا للنضات ، يمثل هذه الغرابة. والصلووذ يمكنه أن يتأسس على مبدأ ما ، وأن ترتاب بشكل خاص ، فى أنه قائم على المبدأ

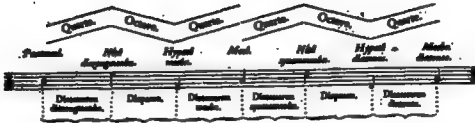


الذى يشكل قاعدة لنظام الهارمونية للموسيقى القديمة ، بل كذلك ، لموسيقانا نفسها . ومع ذلك فقد كنا مرغين للعودة الى هذا السلم النغمى الذى كانت غرابته الفاتكة تستثير اهتمامنا دون انقطاع ، وكما لو كان الامر قد تم على الرغم منا ، فقد واتتنا رغبة عابرة ذات يوم لم نقصد اليها ، لان نحاول ما ان كان بمقدورنا ان نكشف عن النظام الهارمونى للنغمات التى يتألف على اساسها سلم انغام هذه الآلة ، قائلين لانفسنا : ما دام هذا السلم النغمى قد تحدد على هذا النحو ، وما دام - هو - ثمره لتفكير طويل ، فلا بد ان يكون ترتيب نغماته بالضرورة متسقا مع مبدأ ما ، وصادر عنه ، وحيث لا يمكن انسان ان يتصور منهجا أبسط وأكثر طبيعية من ذلك الذى كان الاقدمون يستخدمونه ، والذى نستخدمه نحن ايضا ، ولكن بشكل عكسى ، فقد قمنا بتطبيق هذا المنهج على نغمات هذه الآلة ، فرتبنا من بين تلك التى تشكل فيما بينها رباعية تامة ، فحققت هذه المحاولة الأولى كل آمالنا ، وأعطتنا التقدم الهارمونى التالى ، وهو الذى قد جاء بالغ الانتظام ، ومطابقا بدقة لمبادئ الموسيقيين ، القديمة والحديثة على حد سواء .

يدخلوا الحماسيات اليه ، وهم الذين لم يكونوا ينظرون الى اثنتالافات نغمية على هذه الشاكلة الا باعتبارها تنامعات غير مباشرة ، او مقلوبة ، والذين لم يتقبلوها لا فى التركيب الهارمونى لنظامهم الموسيقى ، ولا فى الائتلاف النغمى لآية واحدة من آلاتهم الموسيقية ! لكن المثال السابق ، الذى كان يمثل امامنا حين دارت براسنا هذه الفكرة سرعان ما أخذ بيدنا نحو الوصول الى حل لهذه المشكلة ، بل لقد كان هذا الحل مشتملا ضمنا داخل سياق السؤال نفسه ، نحيث أن الحماسية هى مقلوب للرابعة ، فان الأمر لن يتطلب سوى أن نمود فيها على بدء ( أى أن تقلبها ) أى أن نستبدل بالنغمة الحادة ثمانية الغليظة كيما نستعيد هذه الرابعة ، وفى هذا نجد المنهج المألوف الذى كان الأقدمون يستخدمونه فى توليف آلاتهم الوترية وهو المنهج الذى لا يزال يتبعه العرب حتى اليوم ، والذى تتبعه نحن ، فى اتجاه مفاكس ، والذى يعنى أن ننزل عن ثمانية النغمة المدوزنة او أن نصعد اليها ، مع وضع هذه الثمانية فى ائتلاف مع النغمة السابقة عليها ، وبهذه الطريقة تشكل النغمة التى يكون عليها أن تردد الحماسية مع النغمة الحادة ، الرابعة مع الثمانية الغليظة التى لهذه النغمة الحادة نفسها ، وبذلك يؤدى هذا القلب ( أو العكس ) بهما الى تفادى ارتنان الحماسية .

ولا يسلك العرب سلوكا مخالفا عنه دوزنتهم لآلاتهم الموسيقية ، ويرجع أن يكون الاثيوبويون قد توصلوا الى تحديد نغمات سلم الكيصار على هذا النحو ذاته ، فلا بد أنه قد كان لديهم ، بلا جدال ، هم أيضا ، آلة موسيقية اتخذوها قاعدة ( أو مقياسا ) للوصول الى ذلك ، أى قد كان لديهم القانون الخاص بهم والذى حددوا عن طريقه ، وبدقة ، العلاقات الهارمونية لنغمات ائتلاف هذه القيثارة ، أما وقد تحددت هذه النغمات ، فاليكم كيف كان حتما عليهم أن يقيموا منها ائتلافا ، كى تتم دوزنتها بالتبادل ، فيما بينها ، مع

تفادى ارنان الخامسة .



ونرى من هذه الطريقة التى اتبعت فى توليف دوزنة الكيصار ، طبعا لمنهج الاغريق ، والذي هو نفسه منهج العرب ، انه لا توجد هنا قط فاصلة خماسية ، وانه لا توجد سوى رباعيات وثمانيات .

وتقابل كل واحدة من هذه الرباعيات واحدة من رباعيات المنهج الكامل عند الاغريق ، فالرباعية الاولى تقابل الرباعية الاغريقية المسماة تيزوجمينون *diezeugmenon* ، الواقعة بين الجواميسه *Paramese* وبين ال نيته *diezeugmenon* ، اما الرباعية الثانية فهي نفسها رباعية الثلاثية ميسون *Meson* ، الواقعة بين ال هيباته ميسون *Hypate* و *Meson* وال ميسه *Mese* ، والثالثة هي رباعية الرباعية سينمينون *Syneinmenon* ، واما الرابعة فهي رباعية الرباعية دياتونوس *Diatonos* ، وهي تماثل الرباعية الثالثة ، على نحو ما تماثل الرباعية الثانية ، الرباعية الاولى .

وهكذا تعطينا هذه الرباعيات ، اذا عبرنا عنها باشاراتنا الموسيقية ، مجموعات النغمات الآتية :



وهو ما يؤدي الى نشأة أربعة مقامات متباينة ، ويتولد عن المقامين الأولين الحافظتان الأوليان ، فاذا ما وصلنا هذه المسيرة مع اضافة الرباعية التي فوق نغمة الـ سول sol وهي الـ اوت ٤٤ فسوف تعطي الرباعية الجديدة الحافظة الثالثة ، وتتكون لدينا المجموعات الخمس الآتية ، التي تتألف كل منها من أربع نغمات ، وهي التي انتظمت طبقا لنظام الهارمونية عند الاغريق :



ومع مواصلة الأمر على هذا النحو ، دوما ، فان كل سلسلة رباعية جديدة ، أى كل سلسلة تتكون من أربع نغمات تعطي خافضة جديدة زائدة ، هي التي تتبدى داخل النظام الذي حددته مبادئ النظام الموسيقي عند كافة الشعوب ، وهكذا يتضح انه ليست هي الصدفة ولا هي النزوة ، اللتين حددتا اختيار النغمات داخل السلم النغمي للكيفار ، ما دامت هذه النغمات قد انبثقت مباشرة عن المبدأ الأساسي للهارمونية القديمة والجديدة على حد سواء .

أما أن نغسر ، على وجه الدقة ، لماذا جاءت النغمات داخل اثناسلاف الكيفار معدة او مرتبة على هذا النحو الذي وجدناها عليه في هذه الآلة ، فامر يبدو عسيرا علينا بالقدر الكافي ، وان كنا نحس أن الأمر لا يخلو من سبب يتغنى فائدة ما ، جعلت هؤلاء ( الأحباش ) يقلبون ، أو بالأحرى يهدمون ، النظام الهارموني للنغمات ، ولسنا نرى سببا لذلك سوى الرغبة في زيادة تيسير مصاحبة ( القيثارة ) للفناء ، وذلك بترتيب هذه النغمات بطريقة أكثر تماثلا للميلودي .

وسوف نلاحظ : في الوقت نفسه

**أولاً :** أن مساحة النفحات في هذا النوع من القيثارات شبيه تمام الشبه بنظيرتها في آلة الرباب العربية ، وهي كما سبق لنا أن برهنا ، آلة يقتصر دورها على مصاحبة الانشاد والرواية الشعرية .

**ثانياً :** أن نفحات الكيصار لا تختلف عن نفحات آلة الرباب العربية إلا في أنهن أكثر حدة ، وأنهن يقابلن أو يوافقن النفحة الستة باتجاه الحاد من ثمانية الوسط من صوت افتينور ، وهو الصوت الأكثر طبيعية عند بنى الإنسان كما أنه أكثر الأصوات شيوعاً . كذلك فانا نسترعى الانتباه الى أن الفاصلات الرئيسية التي تشكلها هذه النفحات ، فيما بينها ، هي تلك التي حدودها الأكدمون في الانشاد الخطابي عن طريق قواعد العروض (١) *Prædile* أى أن هذه الفاصلات هي فاصلات الرباعية والخماسية . وهنا ، في الواقع ، تكون الفاصلات التي يصرها الصوت حين يفصح عن فكرة محددة المعاني بشكل قاطع ، سواء برفع الصوت اذا ما كان المتحدث ينقل فكرته للشخص آخر ، كما هو الحال عندما يستشير أو يسأل أو عندما يستدعى أو ينادى ، أو بخفضه اذا ما كان المتحدث يقطع برأى حاسم أو يصدر حكماً باتاً في شأن أمر من الأمور ؛ ولهذا السبب كذلك فان الوقع النهائي لكل جملة يتم دوماً مع خفض الصوت عن الحساسية ، ويبدو أن ائتلاف هذه الآلة قد وضع لهداية وإطالة ( الصوت ) فيما كان القدماء يطلقون عليه : *ميلوديا الخطابة* ، ولهداية ( صوت ) الشعراء عند انشادهم لأشعارهم ، أكثر مما وضع لمصاحبة غناء موسيقى ، وعلى هذا النحو كانت فائدة القيثارات القديمة ، وعلى هذا النحو أيضاً كانت الفائدة المرجوة من القيثارة التي كان يستخدمها تلاميذ أورفيوس وديموكوس وترياندر ، عند انشادهم لأشعارهم ، ولا ينبغي أن يداخلنا في ذلك ريب .

أما من كيفية العزف على الكيصار ، فان المازف يضمها فوق لفعلها

اليمنى قريبا من البطن ، اذا ما كان جالسا ، او يكتفى بأن يسندها الى بطنه اذا كان واقفا ، ثم يمرر ذراعه الأيسر بين السير - وهو معلق من طرفيه الى الرافعتين - والأوتار ، بحيث يتكى المرفق فوق مؤخرة الطاس ، ويضمها بقوة أكبر الى بطنه بقوة ذراعه ، وتلمس الأوتار واحدا بعد الآخر بواسطة أصابع اليد اليسرى ، ويتم ارتانها جميعا ، الواحد بعد الآخر على التناوب طيلة كل الزمن\* ( النخى ) او على الأقل أثناء مدة كل وزن . ولا يتبع نظام آخر فى ترتيب هذه النضات ( عند العزف ) سوى ما يمليه مزاج العازف(٢) ، ويحك العازف كل الأوتار بيده اليمنى بشدة(٣) ، فى وقت واحد ، بواسطة الريشة ، داخل الوزن ، مع تحديد ازمة الايقاع التى تكون تابعة لازمنة الوزن ، دون أن تكون مماثلة لها بشكل مطلق .

### ملاحظات :

(١) لا تزال تراعى حتى اليوم ، قواعد العروض ، تلك التى قامت على أساس النبرة الطبيعية للصوت أثناء الحديث ، عند مطالعة دروس الصباح او عند قراءة رسائل التقوى أو الأناجيل ، والتى ترتل بصوت عال أثناء القداس . ومع ذلك ، فحيث لم يعد يتم ذلك ، اليوم ، الا بفعل التعود ، ودون معرفة للمبدأ الذى قامت عليه ، فانها تتعرض لتشويه تأثيرها ، بذلك الأسلوب الخالى من المعنى ، والذى يتم به رفع الصوت أو خفضه . وهو - على كل حال - أثر ، غير معروف ممن يمارسونه ، لما كان يطلق عليه اسم الانشاد الخطأى ، احتفظ به بشكل ردى .

(٢) لسنا نتحدث هنا الا عما يحدث ، وليس عما يمكن أو ينبغي له أن يحدث ، لأن هذه الآلة التى تمود ، فيما يبدو لنا ، الى العصور بالغة القدم ، لا يتم العزف عليها فى النوبة الا على أساس من اعتياد روتيني ، اما القواعد التى كانت تحكم استخدامها عند الأقدمين فلم تعد معروفة ، فى أى مكان .

(٣) ليس هناك ما يعبر عن تأثير هذا الحك أفضل من كلمة حركة التى يستخدمها العرب للإشارة الى هذه الحركة ، أو الكلمة معزلة ، وهى الصفة التى يشيرون بها الى الشخص الذى يحك الأوتار على هذا النحو .

## الباب الثاني

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ





## الفصل الاول

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ (الذي يسمي بالعبودية زفر

أوزورف (١) كما يقول الفرس



### المبحث الأول

حول الخلط اللغوي يسببه عادة تباين الأسماء التي يطلقها المؤلفون على الآلات نفسها ، وحول امكانية تبديد هذا الخلط بخصوص أسماء الآلات القديمة ، وحول الأسماء المتباينة التي أطلقت على آلة الزمر

لعل ما يحير أكثر من غيره ، ويخدع - على نحو يكاد يكون دائما - أولئك الذين لا يستطيعون أن يستقروا بمعلوماتهم الا عن طريق الكتب حين يريدون القيام ببحوث حول الآلات الموسيقية ، هو تباين الأسماء التي يغلونها المؤلفون على الآلات نفسها ، ولسنا نلمس هذه الصعوبة عند قراءة المؤلفين المحدثين وحدهم ، فهذه الصعوبة تعلن عن نفسها بالمثل عند المؤلفين اللاتين والاعريق ، بل لعلنا نجدتها عند هؤلاء أكثر شيوعا فهو مبروس ، وهو أدق الشعراء عندما يصف لم يكن بدوره بالغ الدقة في هذه النقطة ، اذ نراه يعطى القيثارة lyre / أحيانا اسم باربيتوس barbitos / وأحيانا أخرى اسم فورمينكس Phorminx / وأحيانا ثالثة كينيرا Cinyra ، ورابعة اسم خليس Chelys / وخامسة اسم ليرا Lyra ، وكيثاريس Kitharis . . . الخ ، كما كان يطلق على الناي أحيانا اسم اولوس Aulos / وأحيانا اسم سينركس Syrnix .

وفي الوقت نفسه ، ولا بد أن تكون في ذلك على اتفاق ، فلو أن الباحث قد تحمل عناء أن يمحس بعناية كل هذه الأسماء المختلفة التي خلعها القدامى على الآلات نفسها ، وبحث في اشتقاقاتها اللغوية ، أو في المعنى الأصلي لها ، فإن كل شيء ، سيتضح من تلقاء نفسه ، وسوف نرى أن الكلمات التي

أخذناها في البداية ، على أنها أسماء أعلام ، ليست في حقيقتها سوى صفات مستمدة اما من شكل الآلة ، واما من المادة التي صنعت منها أو من حجمها أو من امتدادها أو من أطوال أجزائها ، أو من طابع النغمة التي تصدر عنها ، أو من طريقة العزف عليها ، أو من الوظيفة التي تؤديها ، أو من البلد الذي نشأت أصلا فيه ، ذلك أننا نستطيع أن نقول بشكل عام انه لا توجد في اللغات القديمة ، لا سيما الشرقية منها ، اسم علم لا ينظر اليه كلفظ واحد في اللغة المكتوبة أو المنطوقة أو لا يمكن أن يكون له معنى في الخطاب ، وهذا أمر معروف جيدا من جانب المستشرقين المتمكنين .

لكن الأمر ليس كذلك بخصوص الأسماء التي يخلعها على الآلات الموسيقية المستخلصة في إيماننا هذه ، عندما يكتب هؤلاء المؤلفون في واحدة من لغاتنا الحية ، ذلك أن هذه الأسماء لم تعد تبدو لنا سوى أسماء اصطلاحية لا تعنى في حد ذاتها شيئا ، وليس لها من معنى في اللغة المنطوقة أو المكتوبة ، من حيث أن مثل هذه اللغة ليست سوى تجمع لبقايا لغات عديدة لم تعد موجودة ، وحيث تكونت هذه الأسماء الأعلام من هذه البقايا في الوقت الذي لم يعد فيه المعنى الأصلي للكلمات التي تكونت منها ، بعد ، معروفا ، فإن هذه الأسماء ، نتيجة لذلك ، ليست بكافية لكي تعطى فكرة محددة عن الشيء الذي تشير اليه ، ولم تكن نعرفه ، نحن مسبقا ، وهو الأمر الذي يؤدي لأن لا يكون الشكل الهجائي لهذه الأسماء محددا بشكل صارم ، ولأن يلفظها كل واحد وأن يكتبها على نحو مخالف ، وقد عنيينا ، في كل مرة واثقنا فيها الفرصة كي نفعل ذلك ، بالعمل على ذكر الأسماء الأكثر شيوعا ، والتي تعرف بها آلة موسيقية بذاتها في الشرق ، حتى ننأى عن الأخطاء التي يؤدي الى وجودها عادة هذه الكثرة ( المتضاربة ) في الأسماء ، أو على الأقل ، حتى نجنب آخرين عناء أن توقف جهودهم هذه الأمور ، كما حدث لنا نحن

أنفسنا ، عند دراستنا لفن الموسيقى ، سواء عند القدامى أو عند المحدثين .  
ولا يتفق كل المؤلفين الشرقيين حول اسم المزمار المصرى ، ولعل ليس  
هناك من يسطيه اسما له دلالة الا فى مصر ، وهذا الاسم هو **زهر** (٢) ، كما  
يلفظونه فى القاهرة ، ويعنى هذا الاسم فى العربية أن دورها يقتصر على  
مصاحبة الغناء ، ومع ذلك فاننا لم نشاهد هذه الآلة قط وهى تستخدم  
مقترنة أو مصاحبة للغناء ، بل لا نعتقد أن من شأنها قط أن تستخدم فى  
هذا المجال ، بفعل النخبة الزراعية ، والطبقة للغاية ، والحارقة للأذن ، التى  
تصدر عنها . وتجب كلمة **زهر** من الفعل **زهر** بمعنى : غنى ، ويقال فى  
العربية **يزهر فى الآلة** أى يعزف على آلة موسيقية ، ومع ذلك فان الاسم  
الذى وجدناه بالغ الشيع للزمار المصرى ، وشديد التباين فى الوقت  
نفسه فى شكله الهجائى عند المؤلفين الشرقيين هو **زونا** ، وهو اسم أو  
كلمة لا تعنى فى حد ذاتها شيئا ، ويبدو الأمر وكأن كل واحد من هؤلاء  
المؤلفين قد شاء أن تكون له طريقته الخاصة فى اختيار الشكل الهجائى لهذه  
الكلمة ، أما الأشكال ( الهجائية ) المألوفة أكثر من غيرها ، والنسب يقدمونها  
لنا تحت هذا الاسم ، فهى : **زوني** ، **زونا** ، **زوروني** ، **زورونا** ، **زورونا** ،  
**سورونا** ، **سورونى** ، **سورونى** (٣) .

وفى الحقيقة فان تشابه هذه الأسماء فيما بينها ، مع تفاوته يدفع ،  
الأوربيين الذين يشتغلون بدراسة المؤلفات الشرقية الى الاقتناع بأن هذه  
الأسماء المختلفة تنتمى الى آلة واحدة بعينها ، ومع ذلك فكيف يستطيع  
هؤلاء الباحثون أن يصنفوا هذه الآلة بدقة فى حين لا يجدون فى أية لغة ،  
أصلا للاسم الذى يطلق عليها ، وحين يضطرون الى التزود بهذا الأصل من  
الشروح الخاطئة التى يجدونها عنها فى معاجم المفردات التى يضعها بعض  
الرحبان أو المبشرين للنفعة مواطنيهم ، أو فى بعض معاجم بعينها استعمار

مصنفوها غالبية الكلمات التقنية ، ولا سيما الجزء الغالب للمعدد الأكبر من الآلات الموسيقية من تلك المقدرات التي وضعها هؤلاء الرهبان ، وهذا أمر لا مراء فيه . ولا بد أن تستشعر كم كان عسيرا ، حتى ليكاد أن يفدو مستحيلا ، أن رجال الدين هؤلاء ، الذين ليست لديهم أدنى فكرة واضحة عن فن الموسيقى ، والذين لا يكادون يعرفون ، في غالبية الأحيان ، أن يفرقوا بين الآلات الموسيقية في بلادهم هم ، سوف يصيبون على الدوام عندما يترجمون الى لغتهم الأم أسماء آلات الموسيقى الشرقية . ولهذا السبب فلا تحظى جهودهم في هذا الصدد بالاحترام ، وبسبب الحيرة التي كانوا يجدون أنفسهم فيها ، وعدم اليقين ، فانهم اطلقوا في بعض الأحيان ، على آلة بعينها ، سواء باللاتينية أو في لغتهم الأم ، ثلاثة أو أربعة أسماء متباينة تقدم دلالات لا يمكن التوفيق بينها ، مثال ذلك حين ترجموا اسم احدى الآلات الشرقية باسم الدف Tambour والبوق Trompette والقيثارة Cytara والصناج Cymbals وهكذا لا يعوزنا المزيد كيما يضل أولئك الذين لن يكون في متناولهم سوى ما تقدمه مثل هذه المعاجم من عون ، في البحوث التي يريدون القيام بها حول الآلات الشرقية .

ولو أننا كنا لا نزال في الأزمنة الأولى التي ابتكرت فيها آلات النفخ ، حين لم يكن الناي يختلف عن البوق بشكل واضح ، كما يقال لنا(١) لكان من العسير علينا أن نقف هنا على مثل هذه التفرقة ، لكن أولئك الذين يعرفون الآلات التي نتحدث عنها يدركون أن هناك فرقا ملموسا للغاية فيما بين الصغارة والناي ، وأن المزمار آلة موسيقية ذات بنية مختلفة ، وتتنسب الى نوع غير نوع الناي .

انهوامشي :

(١) انظر اللوحة CC الشكل ١ .

(٢) والجمع مزامير .

(٣) ومع ذلك فلدينا ما يحمل على الظن بأن العرب لم يخلطوا قط بين ذوونا أو سوونا وبين الزمر ، فحيث أننا لم نسمهم قط في مصر يطلقون اسم سوونا على آية آلة موسيقية ، فاننا لم نستطع بالتالي أن نفكر في الحصول على معلومات حول هذا الموضوع ، ولم نعلم الا من المسيو اربان Herbin ، في باريس ، أن سوونا هو الاسم الذي كان غالبية المؤلفين الشرقيين يشيرون به ، بشكل معتاد ، وفي غالبية الأحيان ، الى الزمار المصري . ومع ذلك ، ففي مخطوطة وجدناها بالمكتبة الاميرية Imperiale ، تضم دراسة عن الموسيقى عنوانها : رسالة في علم الموسيقى من جملة رسائل اخوان الصفا ، وهي مخطوطة اقتبس منها المسيو اربان نفسه فقرات مطولة ، وكثيرة بالقدر الكافي ، نقرأ نصا يضعف بعض الشيء من شهادة هذا المستشرق الضليع ، جاء فيه :

« واما فنون اصوات الآلات في اتخذ للتصويت كالتبول والبولقات والديادب والدقوف والربابي والسرناي والمزامير والعيسدان وما شاكلها » بمعنى : « أما بخصوص الخواص المختلفة للنغمات التي تنتجها الآلات الموسيقية مثل تلك التي تصدر عن الطبول وآلات النغير والديادب » ( هكذا يشار الى الآلات الموسيقية التي سنقوم بوصفها تحت اسم دويكة ) و « الدقوف » ( وهي صنف من دقوف الباسك - أي ذات الجساجل - ) و « الرباب والسورناي والمزامير والأعواد وغيرها .. الخ » ، وهكذا نرى نحن في هذا المصدر للآلات الموسيقية أن الزمر والسورناي ( أو السرناي ) ، اللذين ينبغي لهما أن يعنيا الشيء ذاته يشيران هنا الى نوعين مختلفين من الآلات الموسيقية .

ملاحظة : استرعى المسيو سلفستر دي ساسي انتظارنا الى أن كلمة اخوان الصفا لا تعني الأخوة صفا على نحو ما ترجمها كثير من العلماء وانما الحصة الطهر أو التقاء أي الأصلاء الذين يربط الاخلاص بينهم ، ونتعرف في هذه التسمية على جماعة من الفلاسفة والعلماء والمؤلفين ، قدموا احلى وخمسين رسالة ، في كافة العلوم ، مما شكل موسوعة أو دائرة معارف . كما نبهنا بالمثل الى أن كلمة ذوونا ، والشكل الهجائي الصحيح لها هو سوورناي ، انما هي كلمة فارسية ، تتألف ، طبقا للمعاجم الفارسية من سود بمعنى الولاثم أو أفراس العرس ، و فاي بمعنى الناي أو الفلاوت ، وهكذا تعني هذه الكلمة الفارسية : فاي الولاثم ، أي الناي الذي يعزفون عليه عند اقامة الولاثم والأفراح .

(٤) أبوليوس Florid ، الكتاب الأول . ونترك نحن للمسلماء المدققين مهمة التوفيق بين ما يخبرنا به أبوليوس في هذا الموضع . وبين ما لاحظته هوراتيوس ( هوراس ) في مؤلفه : فن الشعر ، البيت ٢٠٢ .

### المبحث الثاني

حول ثلاثة أنواع من الزمر ، وحول الاسم الذى يطلق على كل واحد منها ، وحول آلة الزمر التى ينبغى أن ينتسب اسم الزورنا اليها . وحول العلاقات التى تربط هذه الآلات فيما بينها والاختلافات التى تباعد بينها

توجد ثلاثة أصناف من الزمر : الكبير والوسط والصغير ، ويسمى الكبير قبا أو قبا زورنا(١) أى الزمر الكبير ، ويكتفى باطلاق اسم زمر فقط على الصنف الأوسط أو يطلقون عليه اسم زورنا ، ويشار الى الصغير باسم جوى أو زورنا جوى أى الزمر الصغير .

وحتى نوفق بين آراء المؤلفين الذين أطلقوا ، فيما يرى المسيو اربان ، اسم زورنا على ما يطلق عليه القوم فى مصر اسم زمر ، فان شهادة اخوان الصفا ، هؤلاء الذين ميزوا بين الزمر والزورنا ، بالاضافة الى ما قد عرفناه فى القاهرة ، يجمعلانا لا نتصور شيئا آخر الا أن نفترض أن بعضا من الأنواع الثلاثة من الآلات التى أتينا على ذكرها قد عرف بشكل عام باسم الزمر ، فى حين أن بعضا آخر منها قد عرف بشكل خاص باسم زورنا ، واليكم السبب أو التفسير الذى وجدناه بصد استقصاء : فحيث لا يتكلم اخوان الصفا عن الزورنا الا بصيغة المفرد مستخدمين للاشارة الى آلة الزمر كلمة مزامر ( جمع زمر ) ، فلا بد أن السبب ، على وجه الترجيح ، هو أنه توجد أنواع عديدة من الزمر ، فى حين لا يوجد سوى نوع وحيد من الزورنا أو السورنا ، وحيث أننا لم نر فى مصر سوى نوعين من المزامر يعرفان باسم الزمر : يشار الى أولهما فى القاهرة باسم قبا أو الزمر الكبير ، أما الآخر فيميزونه بالصفة جوى أو جرى أو يشيرون اليه باسم الزمر الصغير ، فان بإمكاننا أن نستنتج أن الزمر الوسط هو - على وجه التحديد ، الآلة



الموسيقية التى يشار اليها فى الشرق باسم **زورنا** . وهو اسم اصبح يطلق  
- توسعا - وبالتالي ، على الصنفين الآخرين .

ومع ذلك فهذه الأصناف الثلاثة من الآلات الموسيقية هى مزامير من  
النوع نفسه ، لا تختلف فيما بينها الا فى تفاوت حجم واطوال أجزائها ،  
واذ يظل شكل هذه الأجزاء هو نفسه فى كل هذه الآلات ، وعلى وجه الدقة ،  
فلسوف يكون تزييدا لا طائل من ورائه أن تقدم رسما لكل منها ، ولن  
تكون لدينا ، بالتالى ، حاجة لأن نفرق بينها عند وصفها ، اللهم الا حين  
يتصل بالتعريف بالاطوال الخاصة لكل منها وكذلك عند الحديث عن وزن  
أو معيار نغماتها ، وهو الأمر الذى يميز هذه الأصناف من آلات  
الزمر ، فيما بينها .

#### الهوامش :

(١) لم نلحق هنا بالكلمة **زورنا** الصفتين **قبا** و **جورى** اللتين  
يستخدمهما المصريون للترقية بين الزمرين الكبير والصغير ، الا لأن المسيو  
أوجست اربان قد أشار ، على هذا النحو ، الى أنواع الزمر المختلفة عندنا ،  
عندما كتب أسماءها فوق الرسوم التى تفضل برسمها لهذه الآلات أكراما  
لحاطرنا ، ذلك أنه كان يضيف الى كل معرفته بها موهبة رسمها بشكل  
مكتمل ، ومع ذلك فيبدو لنا أنه كان يجهل كلية هذه الصفات قبل أن تقوم  
بتمريفه اياها ، فهى لا توجد فى أى من الرسائل حول الموسيقى العربية  
التي جلبناها معنا من مصر ، كما أننا لا نلقاها فى دراسات الموسيقى التى  
ترجمها المسيو أوجست اربان ، سواء عن العربية أو عن التركية أو عن  
الفارسية ، وفى واحد من مخطوطاته ، التى جمع فيها ألفاظ الموسيقى  
الشرقية التى ألم بها ، واذ كان يعنى دوما بوضع الحرف الأول من اسم  
المؤلفين أو الأشخاص ( من العامة ) الذين يدين لهم بمعرفته بهذه الألفاظ ،  
فقد وجدناه يضع الصفتين **قبا** و **جورى** تحت الحرف الأول من اسمنا وهو  
حرف **ص** ، وفى الواقع فإن هاتين الكلمتين تشكلان جزءا من قائمة أسماء  
آلاتنا العربية . والتى أسلمناه اياها مع مفكراتنا عن الموسيقى العربية ،  
تلك التى نسخها بالمثل ، واحتراما للذكراء التى ستظل عزيزة علينا على  
الدوام ، فاننا لم نضأ أن نستبعد هاتين الصفتين ، اللتين لم تكن لنتركهما  
على الرسوم ، لو كان متاحا لنا أن نرجع اليه ( ذلك أن المنية كانت قد  
وافته ) عند تقديم هذا الوصف .

### المبحث الثالث

عن عدد واسم ومادة وشكل أجزاء الزمرد المعروف  
في مصر باسم الزمر ، وفي مناطق أخرى باسم زورنا

يتركب الزمرد أو الزورنا (١) من خمسة أجزاء رئيسية :

١ - الجسم A وهو ما نطلقه على الجزء الأكبر حجما والأطول من  
آلة الزمر .

٢ - الرأس b ويسمونها الفص (٢) .

٣ - البوقال أو الأنبوب الصغير d ويحمل اسم لولية (٣) .

٤ - حلقة صغيرة أو قرص دائري يسمى في العربية صلف ممدود (٤) .

٥ - اللسان v ويطلقون عليه اسم قشة (٥) .

فأما جسم الزمر A ففتحة أو أنبوب من خشب الكريز ، يمضى متسعا  
بعض الشيء من أعلا ، ويزداد اتساعه من أسفل (٦) ولا يأخذ قطر سمكه ،  
عند أعلاه ، في الزيادة الا فوق الثلم أو الشق المجوف الذي يحيط  
بسطحه (٧) بشكل دائري ، ويزيد هذا القطر تدريجيا ، ويظل يتزايد حتى  
يبلغ قمة الرأس b (٨) .

وتتقب هذا الأنبوب في البداية ، وعند المقدمة ، سبعة ثقوب s (٩)  
تصطف على خط واحد من أعلا الى أسفل ، تفصل بينها جميعا مسافات  
متساوية ، وينقسم الفراغ الفاصل بين الثقب الأول ، من أعلا وبين الثقب  
الذي يليه ، الى قسمين متساويين ، بفعل الشق الدائري y ويوجد أعلا  
هذا الشق ، من الخلف ، ثقب o شبيه بالثقب السابقة (١٠) ، ويستخلص  
هذا الثقب ، كما هو حال الثقوب السبعة التي تحدثنا للتو عنها ، كلامس

للالة ، كما تستخدم فى تنويع نغماتها ، وهى تسمى فى العربية قول ،  
وبعدا من الموضع الذى يأخذ فيه قطر الجزء السفلى من الأنبوب فى الاتساع  
بشكل ملموس (١١) ، لكى يشكل باتساعه شكل قمع مقلوب ، نطلق نحن  
عليه اسم فتحة البوق P (١٢) ، وأعلى النقطة x بقليل ، وفى الاتجاه  
نفسه الذى تتخله الثقوب السبعة O ، توجد ثلاثة ثقوب صغيرة أخرى OP  
تتباعه عن بعضها البعض بمسافات متساوية ، ويوجد على جانبي الثقوب  
الثلاثة الأخيرة OP ، ناحية اليمين وناحية اليسار ، وبشكل مواز لهذه  
الثقوب ، ثقبان مماثلان OO ، يقابل أولهما أول هذه الثقوب الثلاثة ، أما  
الثانى فيواجه الثقب الأخير منها (١٣) .

وتتشكل الرأس أو الفصل b ، والرقبة q من قطعة واحدة من  
خشب البقس (١٤) ، ويتزايد قطر الرأس b الذى يكسو أسفله ( أسفل  
الرأس ) السطح الخارجى للأنبوب ، قليلا وتنتهى بما يشبه قلنسوة أو  
وصلة (١٥) ، وحيث تخصص الرقبة q للدخول فى جسم الآلة ، على  
نحو ما نرى فى الشكل رقم ٣ ، فإن قطرها بالضرورة أصغر من قطر  
الرأس ، وهى ( الرقبة ) تشكل أنبوبا أكثر ثخانة عند أعلاه عنه عند  
أسفله (١٦) ، وهو مقور من الأمام أكثر مما هو مقور من الخلف (١٧) ، ولولا  
ذلك لكان قد أقلل أول الثقوب الأمامية السبعة وكذا الثقب الثامن الموجود  
على السطح أو الجانب المقابل وهو أقل ارتفاعا (١٨) من الثقب السابق .

وأما البوقال d أو اللولية فأنبوب صغير من النحاس (١٩) ، يمشى  
مستدقا بشكل تدريجى من أسفل الى أعلا ، ويدخل الجزء السفلى منه فى  
الرقبة q بعد أن يكون قد مر بالرأس b ، من طرف لآخر ، وينبى أن

---

• شريط من اللباد أو المطاط أو الورق يوضع عند شقوق الأبواب  
أو النوافذ لمنع تسرب الهواء البارد ، وعلى هذا فيمكن تصور وظيفتها هنا .

يكون هذا الجزء سميكاً بالقدر الكافي حتى يملأ بشكل تام الجزء من قناة الرقبة الذي يحتاجه ، وحين لا يكون سمكه كافياً لاجداث ذلك فانهم يخشونه بغيظ أو مشاقفة ، أما الجزء الآخر من هذه البوقال ، الذي يرتفع الى ما فوق الرأس b ، فيبدو منقسماً الى جزئين بفعل جزء ناتئ T ، دائري الشكل ، مسطح من اعلا ، منحني من اسفل ، يتوغل في هذه البوقال ، ممتداً ، مع ارتفاعه الى اعلا (٢٠) مع استمرار تقصير طول قطره بشكل تدريجي .

لكن الحلقة الصغيرة المسماة بالعربية صلف علوي فصيح أو لوحنة مستديرة (٢١) من العاج والأبنوس أو من خشب جاف متين من أى نوع ، ويخرقه عند وسطه ثقب يمرر فيه ، من طرف لآخر ، الجزء العلوي من البوقال b حتى جزئه النائي حيث يتوقف مصدوداً (٢٢) .

أما اللسان ٢٧ والمسمى في العربية قشة (٢٣) فطرف أنبوب من قش الدرة (٢٤) ، وقد سطح من أعلا في شكل مروحي ، في حين يظل يحتفظ في جزئه الأدنى بشكله الطبيعي (٢٥) ، وفي هذا الجزء من القشة أو اللسان يدخل الطرف الصغير من البوقال ، الذي تضم اليه القشة أو اللسان لأضييق قدر استطاع بواسطة خيط (٢٦) ، يلف عدة لفات ، حتى لا يدع فرصة لمرور الهواء بين جدران هذه القشة واللسان ، وحتى لا تستطيع النفخة التي ينفخها العازف في اللسان أن تجد لنفسها مخرجاً سوى ذلك الذي تتيحه لها قناة البوقال d وقناة الرأس b والرقبة g ، وفي النهاية ، قناة جسم الآلة A .

### الهوامش :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل رقم ١ .
- (٢) انظر الأشكال أرقام ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ .
- (٣) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
- (٤) الشكل رقم ١ .
- (٥) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ .
- (٦) الشكلان ١ ، ٢ .
- (٧) الشكلان ١ ، ٢ .
- (٨) الأشكال ١ ، ٢ ، ٣ .
- (٩) الشكلان ١ ، ٢ .
- (١٠) الشكل رقم ٣ .
- ويجملنا هذا القطع الطولي في أعمال الزمر ، نلمح الثقب الذي نحن بصدد الحديث عنه ، كذلك انصاع الرأس b بالرقبة q الذي يدخل في جسم الزمر ، كما سنشرح بعد قليل .
- (١١) الشكلان ١ ، ٢ .
- (١٢) شرحه .
- (١٣) شرحه .
- (١٤) الأشكال ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ .
- (١٥) اللوحة CC ، الأشكال ١ ، ٣ ، ٥ .
- (١٦) الشكل ٥ .
- (١٧) الشكلان ٣ ، ٥ .
- (١٨) الشكل ٣ .
- (١٩) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
- (٢٠) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
- (٢١) الشكل رقم ١ .
- (٢٢) شرحه .
- (٢٣) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ . ويسمى هذا اللسان كذلك في العربية ميسى ، وإن لم يكن هذا الاسم مستخدماً في مصر .
- (٢٤) الذرة العويجة ، نوع من نبات الذرة قلما يزيد حجم حبه عن حبة البيقسة ، ويؤخذ هذا النبات في مصر ، وتؤكل حبوبه أما مسلوقة أو مشوية ، ويصنع منه الدقيق والحبز ، ويتخذ منه سكان الصعيد الأعلى والتوبيون الذين يقطنون حول الجندل الأول طعامهم الرئيسي بل الواحد ، وهو يستخدم كذلك ، في مصر السفلى ، لاطعام الدواجن ، وهو مناسب لها كغذاء ويؤدى الى زيادة بيضها .
- (٢٥) الشكل رقم ٧ . ويمثل هذا الشكل القشة بحجمها الطبيعي ، أما الشكلان ٩ ، ١٠ فيمثلان القشة منظوراً إليها من الجانب ( بروفيل ) ، كما أن الشكل ٨ يمثلها ، منظوراً إليها من ناحية قمها .
- (٢٦) انظر الأشكال ٧ ، ٩ ، ١٠ .

## المبحث الرابع

### حول أطوال الأجزاء السابقة بالنسبة

#### لكل صنف من الزمر ، من أحجام مختلفة

حيث قد شعرنا ، نحن أنفسنا ، كم أن رسما أو صورة ما قد توحى بقدر ضئيل للغاية من النفع عندما يكون موضوعها مجهولا ، ولم يقدم عنها ( أو عنه ) تفسير كاف ، فقد ظننا أن علينا ألا نتسبب ، إهمالا من جانبنا ، فى حدوث سوءة مماثلة ، عن طريق تقديمنا لرسوم الآلات الموسيقية المستخدمة فى مصر ، فقد بذلنا فى الأوصاف التى قدمناها عنها ، كل عناية لتقديم أفكار دقيقة ومفصلة يمكنها ، بسهولة ، أن تعين كل قارئ على تصور فكرة دقيقة وكاملة لكل ما يشكلها فى مجملها ، وعن المبادء ، والكيفية أو درجة المهارة التى صنعت بها ، وطريقة استخدامها ، والغرض منها ... الخ ، ومع هذا فقد شعرنا كذلك أنه ، ان لم يتوقف إخلاصنا فى تقديم بيان عن كل التفاصيل عند النقطة التى يشبع عندها القارئ فلا يعود يتطلب أى شئ ، وإذا ما ظللنا نلج فى دأب لأعطاء تفسيرات يستطيع - هو - بسهولة أن يكون فى غنى عنها ، فإننا قد نتسبب بذلك فى إملاله وتكدير صفوه ، ونتيجة لذلك فقد تحاشينا حتى الآن ، وعلى قدر استطاعتنا ، أن نقدم تكرارات لا طائل منها . بل لقد أعطينا أنفسنا من أن نصف كل ما هو ميسور للقارئ أن يحسنه ، ولسوف نفعل الشئ نفسه بخصوص آلة الزمر بأحجامها المتنوعة ، فلن نقدم سوى أطوال أجزاء أكبر هذه الآلات ، وأصغرها كذلك ، حجا ، إذ يكفى كل من هذين - فى حد

ذاته - لتحديد نسب وأبعاد وأحجام آلة الزمر الوسطى ، تلك التى ينبغي لها أن تشغل موضعاً وسطاً بين أطوال النوعين الآخرين .

يصل امتداد طول جسم القبسا A أو الزمر الكبير ، بما فى ذلك الرأس b الى نحو ٥٨٣ مم (١) ، ويبلغ طول حافيز الجزئين فى الزمر الجوى أو الصغير بالامتداد نفسه - أى الجسم بما فيه الرأس - ٣١٢ مم (٢) ، أما طول الجسم وحده ، أى غير مشتمل على الرأس b فيبلغ ٥٥٨ مم فى الزمر الكبير (٣) أما فى الزمر الصغير فإن الامتداد الطولى للجسم وحده يصل الى ٢٩٠ مم (٤) ، ويبلغ القطر الأصغر لجسم الزمر الكبير A ، أى طول الجزء ٧. تسعة وعشرين ملليمتر (٥) ، فى حين أن طول القطر الأوسط ، أى قطر القمة العلوية التى تتصل مباشرة بالرأس b يبلغ كذلك تسعة وعشرين ملليمتر (٦) ، ويصل أكبر قطر له وهو قطر فتحة البوق P الى ٩٠ مم (٧) ، أما فى الزمر الصغير فيبلغ قطر الجزء الأصغر من الجسم A ، أى قطر الجزء ٧ أربعة عشر ملليمتر (٨) ، فى حين يصل قطره الأوسط ، أى قطر القمة العلوية ، تلك التى تتصل مباشرة بالرأس b الى ستة عشر ملليمتر (٩) ، ويبلغ طول أكبر أقطاره ، وهو قطر فتحة البوق P ٦٣ مم (١٠) .

ويسيل سمك خشب قناة أو أنبوب الزمر الكبير الى التناقص تدريجياً فى كل امتداد طول الآلة ، أى منذ الرأس b حتى أقصى اتساع لفتحة البوق P ، فيبلغ هذا السمك بالقرب من الرأس a سبعة ملليمترات (١١) ، ويبلغ خمسة فقط عند نهاية فتحة البوق P ، ويبدو أن سمك الخشب فى الزمر الصغير ، بكل طول امتداد القناة أو الأنبوب يظل على حاله ، فى حدود ملليمترين (١٢) ، أو أن التفاوت فى هذا السمك ، على امتداد طول الأنبوب ، لا يستحق أن يذكر .

وتكون فتحة قنينة الجسم  $A$  عند القمة العلوية المتصلة مباشرة بالرأس  $B$  ، وكذلك الثقب الذى تدخل منه الرقبة  $C$  الى هذه القناة أو الأنبوب ، مستديرين ، ويبلغ القطر فى كليهما خمسة عشر ملليمترًا فى الزمر الكبير ، وأربعة عشر فى الزمر الصغير .

ويصل قطر فتحة البوق  $P$  الى  $80$  مم فى الزمر الكبير ، ويصل طول قطر هذه الفتحة نفسها فى الزمر الصغير الى  $59$  مم .

أما الثقوب الكبيرة  $O$  ، والتى أحدثت بمقلمة الجسم  $A$  وكذلك الثقوب المصنوع على الوجه المقابل ، فوق النظم الدائرى  $V$  ، فهى جميعا ذات قطر موحد الطول ، يبلغ ثمانية ملليمترات ، ويعتمد كل واحد منها عن الآخر بـ  $36$  مم فى الزمر الكبير (١٣) ، فى الوقت الذى تبلغ فيه المسافة بين كل واحد من الثقوب المناظرة فى الزمر الصغير خمسة عشر ملليمترًا (١٤) مع بقاء أقطارها جميعاً مساوية لأقطار نظائرها فى الزمر الكبير .

أما الثقوب الثلاثة الصغيرة  $Op$  الموجودة على المقدمة وأسفل الثقوب السابقة ، عند النزول نحو فتحة البوق  $P$  فلا يزيد قطر الدائرة فيها ، فى الزمر الكبير على  $4$  مم وتبلغ المسافة التى تفصل بينها  $37$  مم (١٥) ، وفى الزمر الصغير نجد نفس القطر لهذه الثقوب ذاتها ، وتفصل بين أحدها والآخر مسافة  $19$  مم (١٦) . أما الثقبان الآخران  $Os$  الموجودان كل منهما على جانب ، وباتجاه مواز للثقوب السابقة فلها نفس القطر كذلك ، وتفصل بين أحدهما والآخر مسافة  $77$  مم فى الزمر الكبير و  $42$  مم فى الزمر الصغير .

ويرتفع الرأس  $B$  فى الزمر الكبير الى خمسة وعشرين ملليمترًا ، ويبلغ طول أوسع أقطار محيطها خمسة وثلاثين ملليمترًا (١٧) ، أما رأس الزمر الصغير فتتملأ بأربعة عشر ملليمترًا ، ويبلغ قطر أوسع محيط لها  $18$  مم (١٨) .



ويصل طول ولبة الزمر الكبير | q الى ٢٢٦ مم ، وتملو الثلثة الكبرى في جزئه الأمامي (١٩) بنحو ٧١ مم ، وتتسع فتحة هذه الثلثة بنحو ستة ملليمترات ، أما ثلثته الصغرى m ، في الجانب المقابل فتملو بنحو ٥٠ مم ، أما اتساع هذه الثلثة الصغرى فهو نفس اتساع الثلثة الكبيرة (٢٠) ، ومن جهة أخرى فان طول الرقبة في الزمر الصغير | q يصل الى ٢٦ مم ، أما ثلثته الكبرى من الأمام فتملو بمقدار ٣٢ مم ، ويبلغ اتساع فتحتها ستة ملليمترات ، وهو نفس اتساع ثلثة الزمر الكبير ، وأما ثلثته الصغرى فتبلغ ٢٣ مم ، ويبلغ اتساع فتحتها الاتساع نفسه الذي للفتحتين السابقتين .

ويبلغ القطر / m لشخانة الأنبوب الذي يشكل الرقبة | q في الزمر الكبير نحو سبعة عشر ملليمترا ، عند أسفل الرأس | b مباشرة (٢١) ، في حين يبلغ قطر الطرف الأدنى من هذه الرقبة | q ، أي الطرف الذي تنتهي اليه قرون ثلماتها ، سبعة ملليمترات (٢٢) ، وفي الزمر الصغير ، يصل قطر الرقبة | q عند النقطة m أسفل الرأس | b مباشرة ، الى ستة عشر ملليمترا ، وفي الطرف المقابل ، أي في ذلك الطرف الذي يشكل نهاية لقرون ثلماتها ، يصل طول القطر الى ٧ مم (٢٣) وتدخل العنق | q بأكملها ، سواء في الزمر الكبير أو الصغير ، من فتحة قناة أو أنبوب الجسم | A حتى الرأس | b ، التي يفتقر لها عند قمته قلب دائري يبلغ قطره أحد عشر ملليمترا في الزمر الكبير ، وعشرة ملليمترات في الصغير ، وعن طريق هذا القلب يسخلون كذلك الجزء الأدنى من البوقال | B (٢٤) الذي يمتد حتى داخل قناة أو أنبوب العنق | q (٢٥) .

ويصنع البوقال | q من النحاس ، ويسمونه في العربية لولية ، وقد وصفنا من قبل شكلها ، وهي في الزمر الكبير أكبر منها في الزمر الصغير ،

ويبدو أنهم ، فى الطول الذى اعتادوا أن يطوه لهذا الجزء ، يتبعون نسبة متصاعدة تتوافق مع الأحجام ، سواء فى الزمر الكبير أو المتوسط أو الصغير ، أو أن هذا ، على الأقل ، أمر مرجح ، طبقا للتعريفات التى زدنا بها الموسيقيون المصريون الذين رجعنا اليهم ، بخصوص هذه الآلات الموسيقية ، وهذه نصوص عباراتهم :

**لولية القبا طويلة ، لولية الزمر أطول من الجودى ، لولية الجودى**

**قصيرة .**

ومن الواضح أن لهذا الجزء الصغير من الآلة ، الذى قد يبدو لأول وهلة فى غير ما حاجة لأن يكون خاضعا لتناسبات دقيقة ، نسبة وامكانات تتحدد على أساس سمعتها ، وهكذا لم يكن سدى أننا قد عرفنا بها .

أما البوقال d للزمر الكبير فأنبوب صغير من النحاس ، جدراناه شديدة الرقة ، ويصل ارتفاعه إلى ١١٣ سم ، ولقناته أو أنبويه ، التى يعطى قطرها مستدقا بشكل تدريجى من أسفل إلى أعلا ، فتحة يبلغ اتساعها سبعة ملليمترات عند طرفها الأدنى ، وثلاثة عند الطرف المقابل (٢٦) . ويعلو البوقال d فى الزمر الصغير إلى ٥٩ سم ، وتبلغ فتحة الأنبوب من أسفل ستة ملليمترات ، أما من أعلا فنجد سمة هذه الفتحة مائلة لسمه نظيرتها فى الزمر الكبير (٢٧) .

ويبلغ قطر الحلقة الصغيرة إلى الصنف الكور واحدا وأربعين ملليمترًا . وهى مثقوبة عند وسطها بثقب يصل اتساعه إلى نحو ٤ سم ، وعن طريق هذا الثقب يتم ادخال كل الجزء من البوقال الذى يعلو فوق الجزء الثانى حيث تتوقف هذه الحلقة (٢٨) .

أما القشة أو اللسان فهى نفسها فى كل صنف المزامير مهما يكن

حجمها ، ويبلغ ارتفاعها ( طولها ) ستة عشر ملليمتر (٢٩) ، وطرفها الأدنى اسطوانى الشكل ، ويبلغ طول قطر فتحتها أربعة ملليمترات من أسفل ، وبداً من النقطة التى تأخذ فيها القشة شكلها المسطح ، وحتى الطرف العلوى ، يظل هذا التسطح يمتد على قدر المستطاع ، وتظل الفتحة تضيق وتضيق فى اتجاه ، وتمتد محتفظة بالبعد نفسه فى الاتجاه الآخر ، بحيث يمكننا القول بأنه ليس لها سوى بعد أو طول واحد هو الموجود باتجاه الجزء المسطح منها ، ويبلغ هذا البعد عند الطرف العلوى ثلاثة عشر ملليمترًا وعن طريق هذا الجزء المسطح من القشة يقوم العازف بالنفخ فى آلة الزمر التى يعزف عليها .

### الهوامش :

(١) اللوحة CC الشكل ١ ( وتنتمى كل الأشكال هنا الى اللوحة نفسها ) .

- |                              |   |
|------------------------------|---|
| • الشكل رقم ٢ (١٦)           | • الشكل رقم ٢ (٢)                         |
| • الأشكال ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ (١٧) | • الشكل رقم ١ (٣)                         |
| • الأشكال ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ (١٨) | • الشكل رقم ٢ (٤)                         |
| • الشكلان ١ ، ٥ (١٩)         | • الشكل رقم ١ (٥)                         |
| • الشكل ٥ (٢٠)               | • الشكل رقم ١ (٦)                         |
| • الشكلان ٣ ، ٥ (٢١)         | • الشكل رقم ١ (٧)                         |
| • الشكل رقم ٣ (٢٢)           | • الشكل رقم ٢ (٨)                         |
| • الشكل رقم ٥ (٢٣)           | • الشكل رقم ٢ (٩)                         |
| • الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ (٢٤)     | • الشكل رقم ٢ (١٠)                        |
| • الشكل رقم ٤ (٢٥)           | • الشكل رقم ١ (١١)                        |
| • الشكل رقم ٤ (٢٦)           | • الشكل رقم ٢ (١٢)                        |
| • الشكل رقم ٦ (٢٧)           | • الشكل رقم ١ (١٣)                        |
| • الشكل رقم ١ (٢٨)           | • الشكل رقم ٢ (١٤)                        |
|                              | • الشكل رقم ١ (١٥)                        |
|                              | • الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ (٢٩) |

### البحث الخامس

حول طريقة العزف على الزمار ، وحول جملته

الموسيقى ، وحول تنوع ومساحة نغماته

على الرغم من أن الزمر يعد آلة موسيقية من نوع مزمارنا نفسه ، فإننا لن نتوصل للعزف عليه بنجاح ، إذا ما شئنا أن نفعل ذلك ، بالطريقة نفسها التي تتبعها مع مزمارنا ، إذ يختلف فم وملبس المزمار المصري تمام الاختلاف عن نظيريهما في مزاميرنا ، فليست الشفاه هنا هي التي تضغط على القشة ، إذ أن هذه القشة رخوة للغاية وليقية لأكثر مما ينبغي وتنقصها المرونة بشكل تام ، ولذلك فمن السهل لها أن ترتخي تحت ضغط الشفاه ، وبدلاً من أن تتردد أو تهتز (محدثة النغمة المطلوبة) ، فإنها تقفل تماماً دون أن تدع مرراً لنفخة العازف .

وعند العزف ، يدخل العازف في فمه ، كل جزء البوقال <sup>(١)</sup> الذي يوجد أعلا الصدف المدور <sup>(٢)</sup> ولا يكفي بإدخال القشة وحدها ، ثم يضغط بشفتيه على هذا الجزء من البوقال مع نفخ وجنتيه اللتين تستندان (أحدهما) بشدة إلى الصدف المدور ، مما يؤدي إلى الضغط على انتفاخهما ، وهو أمر يؤدي بدوره إلى زيادة دفع الهواء الذي تمتلئان به ، مما يعطيه المزيد من قوة الاندفاع ، مما يرغمه على أن يلمس لنفسه منفذاً ، لن يكون سوى فتحة القشة التي يلمسها لسان العازف بركة ، لمسا خفيفاً ، فيمضي من هناك ليمر في البوقال <sup>(٣)</sup> السلي ينقلها ، بدوره كذلك ، إلى

الجزء q (١) الذى أطلقنا عليه اسم الوقبة ، ومن هناك يواصل اندفاعه الى جسم الآلة الموسيقية A (٢) .

كذلك فلن يتوصل العازف الى اقفال كل الثقوب المستخدمة كملامس للزمر لو أنه لم يستخدم سوى السلمية الأولى من أصابعه ، على نحو ما نفعل نحن عندما نعزف على آلات المزمار أو الناي ( الفلاوت ) أو الكلارينيت ، أو أية آلة نفخ أخرى ذات ملامس ، ذلك أن ثقوب الناي الكبير تتباعد ، الواحد منها عن الآخر بمسافة لا يستطيع العازف معها أن يباعد بين أصابعه لغير ما حد ، كيما يبلغ هذه الثقوب بقصد أن يتمكن من اقفالها بشكل جيد ، وفى مثل هذا الوضع يكون من المستحيل ثنى الأصابع عند المفصل وتدويرها ، إذ أن هذه الأصابع محكومة بطولها ، بالضرورة .

ومع ذلك فإن العازف لا يضطر لبسط أصابعه على هذا النحو لأن ثقوب الزمر الكبير بالغة البعد بعضها عن البعض الآخر ، وإنما السبب فى ذلك أن من عادة الحصريين أن يوقموا أو يامسوا آلاتهم باقفال ثقوبها بالسلمية الثانية من أصابعهم ، فأما والحال هذه ، وحيث أنهم مضطرون من أجل ذلك لأن يمسوا أصابعهم بكل طولها ، ( وهو الأمر الذى قد لا يضطرون إليه إذا ما لمسوا الثقوب بالسلمية الأولى ) ، فقد وجد هؤلاء أن من الأوفق أو من الأنسب للنظر أن تكون هذه الثقوب موزعة على هذا النحو ، بطول جسم الزمر الكبير ، إذ على الرغم من أن للزماير الأخرى وكذا لغالبية آلات النفخ عندهم ، التى تلمس بالأصابع ، ثقوبا قريبة الى بعضها البعض بالقدر الكافى ، فإنهم مع ذلك لا يقفلون هذه الثقوب الا بواسطة السلمية الثانية من أصابعهم ، وعلى ذلك ، فهذه الطريقة فى لمس الآلات الهوائية أو آلات النفخ ، طريقة خاصة بهم وحدهم ، لم تدع اليها ضرورة نابعة من شكل هذه الآلات عندهم ، أو من طريقة توزيع ثقوبها .

ولكى يتم العزف على الزمر ، يمسك العازف الآلة باليد اليمنى ، مع  
اقفال :

١ - الثقب الواقع الى الخلف ، على الخط ٧ (٦) بالسلامية الأولى  
من الابهام .

٢ - أول الثقوب السبعة الأمامية بدءاً من أعلى الآلة ، بالسلامية  
الثانية من السبابة .

٣ - الثقب الثانى من هذه الثقوب بالسلامية الثانية من الوسطى .

٤ - الثقب الثالث منها بالسلامية الثانية من البنصر .

ثم بواسطة السبابة والوسطى والبنصر والخنصر من اليد اليسرى ،  
يقفل العازف الثقوب الأربعة الأخيرة بهذا الترتيب ، وان يكن آخر هذه  
الثقوب الأربعة لا يقفل الا بالسلامية الأولى من الخنصر .

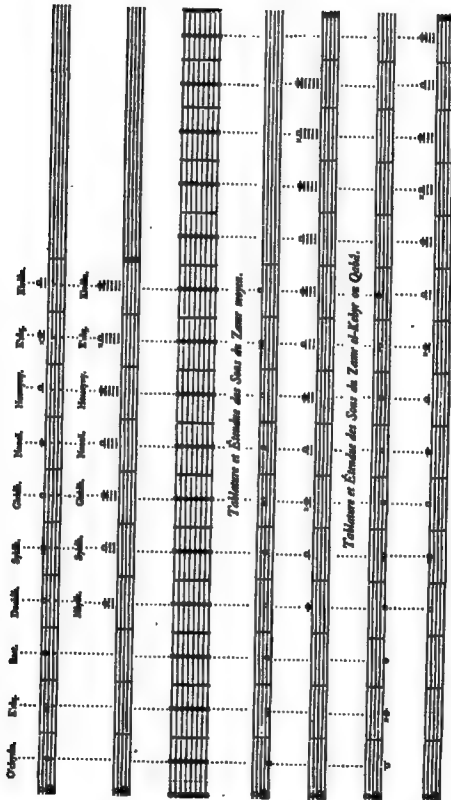
وبعد أن تهيأ الأصابع على هذا النحو ، وبعد أن يتم اقفال الثقوب على  
التعاقب من أسفل الى أعلا ، ومع بث النفخة بقوة متصاعدة ، يستطيع  
العازف أن يستخلص من آله أكثر من ثمانيتين من النغمات كما سوف نرى  
فى السلم النغمى الناتج عن ملمس هذه الآلة .

وسواء أكان العزف يتم على الزمر الكبير أو الاوسط أو الصغير ، فان  
طريقة لمس الثقوب واحدة فى كل هذه الحالات ، وانما النغمات وحدها هي  
التي تختلف ، وان تكن تتعاقب بالترتيب نفسه ، وفى علاقات متماثلة ،  
ولهذا السبب ، فان المرء اذا عرف كيف يستخدم ملامس واحد من هذه  
المزامير الثلاثة فسيعرف كيف يستخدم ملامس البسفين الآخرين .

وسنقدم هنا الجدول النغمى للملامس الجوى ، وسنقابل به الجدول

النغمى للمزمارين الآخرين ، فعل الزمر الجوى هذا عرفنا الجدول النغمى  
للمزامير على يد الموسيقى الذى طلبنا اليه ذلك ، وحيث لم يكن - هو -  
يسمعنا أية نغمة الا بعد أن يتيح لنا الوقت لتدوينها ، والملاحظة الملمس الذى  
نصدر عنه ، والا بعد أن يذكر اسمها ، وهى أمور اتفقنا عليها فيما بيننا  
منذ البداية ، فقد باتت فى حوزتنا أكبر الوسائل قدرة على المقارنة بقدر  
الامكان ، حتى غمونا فى حالة تمكننا من أن نتيقن بأنفسنا من دقة المعلومات  
والأفكار التى تقال لنا . ولقد أصبح هذا فيما بعد أمرا بالغ النفع لتبديد  
الكثير من الشكوك التى كان التفكير يولدها فيما ، عندما كنا نعاود قراءة  
الاجابات التى قدمت الينا ، والتى دونها أولا بأول ، فى لقاءاتنا بالموسيقين  
المصريين ، ذلك أنه اذا كان التلميح يكفى كى يستعمل من يعرف ، فان الأمر  
فى غالبية ليس كذلك ، حتى ولو بعد شرح طويل ، لمن كان أخا جهالة .  
كان أخا جهالة .

جدول ومساحة وتباين نغمات الزمار الجوى



ويأتي الميزار النغص للزمر المتوسط في خامسة أدنى من آلة



الجورى ، ولا بد أن يكون القبا أو الزمر الكبير فى الثمانية الحادة بالنسبة للزمر المتوسط ، وإن يكن الزمر الكبير الذى ابتناه فى القاهرة ، الذى لا يزال فى حوزتنا ، لم يدوزن فى هذا السلم ، فهو فى مقام أدنى من الثمانية الغليظة للجورى ، فاما والحالة هكذا فإن هذا الاختلاف يعلمنا شيئا كنا ، لولا ذلك - سنجهله ، وهو أن الآلات الشرقية التى تنتسب الى النوع نفسه ، ليست مدوزنة على الدوام ، وبشكل دقيق ، فى المقام ذاته ، وإن القوم فى الشرق ، كما هو الحال فى أوروبا ، لا يتبعون دوما معيارا نفسيا موحدًا ، ولهذا السبب ، فعندما نفترض أن النفقات ، مع ذلك ، كانت ستغدو هى ذاتها لو أن المعيار النفسى فى كل واحدة من هذه الآلات كان متشابها ، وأنها ستمثل بالترتيب نفسه حين نكون فى المعيار نفسه ، فذلك لأننا سندونها كما لو كانت كذلك فى الواقع . ولقد سلكتنا نفس السلوك الذى يسلكه الناس فى أوروبا ، فى باريس على سبيل المثال ، حين يجمعون الحانا من الأوبرا الكبيرة والحانا من الأوبراتوميك والحانا ثالثة من الأوبرا بوفال الإيطالية ، فبرغم أن بعض هذه الألحان قد وضعت وأديت طبقا لمعيار أكثر خفوتا فى حين وضع البعض الآخر منها وادى فى معيار أكثر جهارة فإن الأمر لم يحل دون أن ينظر الناس الى النفقات التى تحمل الاسم نفسه ، والتى تاتى فى الترتيب ذاته على أنها ليست هى النفقات نفسها ، كما لم يمنعهم ذلك من ألا يبنونونها بالطريقة نفسها .

#### الهوامش :

- (١) انظر اللوحة CC الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
- (٢) الشكل رقم ٢ .
- (٣) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
- (٤) الشكلان ٣ ، ٤ .
- (٥) الشكلان ٣ ، ٤ .
- (٦) اللوحة CC الشكل رقم ٣ ، وقد رقمنا الثقوب بالأرقام .  
ويحمل هذا الثقب الرقم ٨ .



الفصل الثاني  
عَنْ الْبَرْقِيقَةِ



## المبحث الأول

### حول أصل ونوع الآلة الموسيقية المسماة بالعراقية

كلمة عراقية تسمى الشيء القادم من بلاد العراق : Iraq أو كما يكتبونها في أوروبا Irac ، ويبقى أن نعرف الآن ما هي هذه البلاد ، وأن لم يكن هذا بالأمر اليسير ، ذلك أن هناك منطقتين تحملان هذا الاسم : العراق العربي أي عراق العرب ، والعراق الفارسي أي عراق العجم ، وأولى هاتين المنطقتين هي تلك التي عرفت قديماً باسم أرض كلدان أو بابل ، ويؤمن البعض أن اسم عراق الذي يطلق على هذه المنطقة اليوم هو اسم مدينة بالفة القدم كانت توجد في هذه البلاد منذ عصر نمرود ، وقد ألحقت بها الصفة : عروبي لأن العرب كانوا يقطنون هذه البلدة نفسها ، أما المنطقة الأخرى التي تعرف كذلك باسم عراق فتوجد في فارس ، وتشمل جزءاً كبيراً مما كان يطلق عليه قديماً اسم ميديا الكبرى .

ولا شك هناك في أن الموسيقى العربية قد أثرت بفعل الكثير من الابتكارات والاكتشافات المتصلة بهذا الفن ، والتي ترجع إلى واحدة من هاتين المنطقتين ، فمن هناك وفد كثير من المقامات الموسيقية عند العرب ، ولا يزال يشار إليها حتى اليوم باسم الأصل الذي جاءت منه ، وتلك هي مقامات عراق ، عجم ، عراق عروبي ، عراق عجمي ، نوروز العجم .. الخ . وهكذا فليس شيئاً سهلاً أن نحدد بدقة صارمة إلى أي من هذين البلدين : عراق الغرب أو عراق العجم تعود الآلة الموسيقية التي نحن بصددتها الآن . ومع ذلك ، فإذا كان مغولاً لنا أن نجازف بتقديم الافتراضات ، في

غيبية من الشهادات التي تعوزنا حتى نتشعلنا من التخبط الذي نجد أنفسنا فيه ، فلأبد أن نؤسس افتراضاتنا هذه على شكل هذه الآلة ، الذي لا ينتمى قط الى الذوق الفارسي ، ولن نجد صعوبة في التدليل على ذلك ، وفي الواقع فالذوق العراقي ينتسب الى الذوق العربي أكثر بكثير مما ينتمى الى ذوق الفرس ، فالرأس المنتفخ على هيئة بيضاوى ، والذي نجده أكثر ضخامة من بقية كل جسم الآلة يذكرنا تماما بالأسلوب العربي الأصيل الذي نلاحظه ، فى غالبية الأحيان ، فى كل ما يتصل بالعمارة وفى الرسم فى منشآت العرب ، اذ نجد الأساطير نفسها فى مساجدهم ، حيث تملوها القباب الضخمة ، وفى هذه المآذن ذات البنية الرشيقية الخفيفة المسورة والتي تكاد تبدو لنا عمدا بمنزلة بالغة السموق ، يتوجها ما يشبه فانوسا ضخما من الأحجار تكون بالنسبة لها بمثابة الرأس ، كما نجد الشيء نفسه فى الدعايلز الخارجية التي تحيط بها ، بين مسافة وأخرى ، وبصفة عامة فائنا نتصرف على هذا المزاج العجيب لدى العرب حين يعطون للأشياء العالية حجما أكبر عند القمة عنه عند القاعدة (١) ، وقد سبق أن استرعيينا اليه الانتباه عند الحديث عن عنق الآلات الوترية التي يستخدمها هؤلاء القوم ، كما نجده فى شكل آلات النفخ ، وهنا ، فى آلة العراقية ، ويبدو أن العرب ، عندما تبينوا هذه الأطوال أو النسب فى منشاتهم ، وكذا فى كل أعمالهم الفنية قد شاعوا أن يسلكوا الطريق الماكس لطريق قدماء المصريين ، هؤلاء الذين كانوا يعطون لكل منشاتهم ، على وجه التقريب ، الشكل الهرمى ، وهو الشكل الذى يريح العين بما يوحي به من فكرة المتانة التي تنبع منه ، وهو ما لا تقدمه لا المنشآت العربية ولا منشآتنا نحن العمودية \* ، ومع ذلك فائنا نكتفى بالقول ، دون أن نقب عن كل ما يتمتع

عن مزاج الفرس في آلة العراقية ، ويقترب ، على العكس من ذلك ، من المزاج العربي ، بأن هذه الآلة التي تخترقها ثقوب سبعة عند المقعدة ( أى من الأمام ) مثل آلة الزمر ، والتي لها لسان ( قشة ) عريض للغاية ، انما هى ، في رأينا ، آلة عربية صرف ، وتنتسب في نوعها الى المزامير ، ولذلك فسننظر اليها باعتبارها مزار العراق العربي .

---

#### الهوامش :

(١) تحلت الشرفات الواسعة والفائرة ، والتي تمتد بارزة الى خارج البيوت ، وتتوج ارتفاعاتها ، في مصر ، هذا الأثر نفسه في العين ، وهذه الشرفات التي يراها المرء في الشوارع الضيقة ، في جانب ، تقترب كثيرا من الشرفات المقابلة في الجانب الآخر ، بحيث لا يلزم الا أقل القليل ، حتى تتلامس هذه الشرفات .

## البحث الثاني

### حول خامة وبنية وشكل وأبعاد المراكبية وكذلك كل جزء من أجزائها

تصنع هذه الآلة ، جميعها ، من خشب البقس (١) ، ومن قطعة واحدة باستثناء القشة  $\alpha$  (٢) التي تؤخذ من طرف غاب بحرى ، فهذه هي كل مكوناتها ، ولا ينبغي أن ننظر الى الوصلتين  $\chi$  ،  $\gamma$  اللتين تضغطان ، احدهما أعلا اللسان وثانيتهما أدناه ، باعتبارهما جزئين متسعين للمراكبية بشكل أساسى .

فالوصلة الأولى  $\chi$  (٣) عبارة عن شريط مزدوج ، معمول من قطعتي غاب مرققتين ، ومربوطتين ، الواصلة الى الأخرى ، من الطرفين ، حتى لا تتركبا فيما بينهما ، حين تقترب احدهما من الأخرى ، سوى فراغ ضيق للضغط على شفتي القشة التي يدخلونها الى هذه الوصلة عندما يتوقف العزف على هذه الآلة ، وهذه الحيلة أمر بالغ الأهمية ، لأن الغاب البحرى الذى تصنع منه القشة ، لم يزل ، برغم أنه قد تم ترقيقه كثيرا عند النقطة  $\alpha$  1 (٤) سميكاً لاكثر مما ينبغي حتى لا يمكن ضغط شفتي هذه القشة اذا ما أدت حرارة الجو الى تباعفهما ( أو التوائهما ) ، وجبنا وهما على هذه الحال . أما الوصلة الثانية فتؤخذ من طرف عصا خشبية صغيرة ، مشقوقة بطولها الى شقين ، ثم أخذ نصفها وطوى حول نفسه بقصد التقريب بين الطرفين ( أو الشقين ) وربطهما معاً ، ويشكل هذا الرباط شكلاً بيضاوياً مسحوباً ينتهى بقمة مدببة عند الأطراف المخصصة لاحتواء أسفل



القشة . ولكن تحول دون أن يخل هذا الجزء مكانه . للتسطح أو الترقق الذى تم احداثه على كل مساحة الجزء الباقى نحو ارتفاع الآلة ( أى نحو طرفها من ناحية القدم ) .

فاذا تم قياس الآلة ، دون القشة ، أى قياس كل ما هو مصنوع من خشب البقس ، فسيصل طولها الى ٢٤٤ مم ، أما حين تضاف القشة إليه فسيبلغ ٣٢٥ مم . وآلة العراقية عبارة عن أنبوب أو قصبة من خشب البقس ، يمكننا أن نقسمها الى ثلاثة أقسام : الرأس ٤ . والجسم A . والقسم B . والرأس ٤ هو الجزء العلوى المنتفخ ذو الشكل البيضاوى (٥) ، أما الجسم A فهو الجزء الأسطوانى من الأنبوب (٦) وأما القسم B فهو الانتفاخ الذى يشكل قاعدة الآلة . وفى الوقت نفسه فتحة بوقها ، وتمتد قناة الأنبوب بكل امتداد هذه الأجزاء الثلاثة من أعلا الى أسفل ، وإن لم تحتفظ على الدوام بالشكل نفسه ، ولا بالاتساع ذاته ، فهي بيضاوية فى الجزء الأكبر من امتدادها ، ولا تنتظم استدارتها ، بعض الشيء إلا فى ذلك القسم من الرأس الذى يدخلون فيه الجزء الأدنى من القشة ، وكذلك فى كل طول فتحة البوق B الذى يبدأ فى الاتساع داخليا ابتداء من ثقب الملمس ، ويبلغ طول القطر الأكبر من هذه القناة ، مقيسا من الأمام الى الخلف ، عند قمة الرأس ١٨ مم ، أما قطرها الأصغر ، مقيسا من نفس الموضع ، من اليسار الى اليمين ، فلا يبلغ سوى ١٧ مم ، ويضيق اتساع هذه القناة ليضيق بشكل تدريجى حتى نحو منتصف الجسم A الذى لا يصل قطرها عنده لما يزيد على ١٠ مم ، وإلى ما تحت هذا الموضع بقليل تبدأ سعة القناة فى الزيادة ولكن على نحو أسرع مما كانت تتضاؤل به من قبل ، وتمضى لتتخذ شكلا دائريا ، بحيث تصبح فتحتها عند قمة فتحة البوق التى تنتهى القناة إليها ، مستديرة ، يصل قطرها الى ٢٦ مم ويكون

الجزء الأسطواني الذى يشكل الجسم A خاليا تماما من أية نفوش أو بروزات ، ويصل قطره الى ١٥١ مم ، ويبلغ قطر ثخائنه الى نحو ٢٧ مم ، وتتخلل هذا الجزء من الآلة ثقب سبعة ٥ ، تصطف على مقسمة الآلة او الجزء الامامى منها ، وقد رقمناها على النحوالتالى 1 ، 2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 8 ، كما يوجد ثقب آخر على الجانب المقابل الذى يشغل الفراغ المحصور بين الثقب رقم 6 والثقب الآخر الذى يحمل الرقم 8 ، وقد اشرنا اليه بالرقم 7 . وتشغل الثقوب السبعة الامامية على نحو التقريب كل طول الجزء الأسطواني بحيث لا يوجد بين الثقب 1 والموضع العلوى من الأنبوب الذى تنتهى اليه الرأس ، سوى ثلاثة ملليمترات ، كما ان الثقب 8 لا يكاد يبعد عن الطرف المقابل الا بمقدار ملليمتر واحد ، حيث يبدأ انتفاخ القسم P ، وتكون فتحات هذه الثقوب ، فى خارجها ، أكبر منها فى داخلها ، ويكون قطرها الأكبر هو القطر الراسى ويصل الى ١١ مم ، أما قطرها الأصغر فهو الأفقى ويبلغ ٩ مم ، ولا يزيد اتساع فتحة الثقب من الداخل عن ٨ مم ، وتبلغ المسافة بين كل ثقب وآخر نحو ١٢ مم .

وترتفع الرأس ٤ ( يصل طولها ) لمسافة ٦٧ مم ، ويبلغ طول قطر القسم الأكبر سمكا فيها الى نحو ٤٨ مم ، وينقسم سطحها الى خمس دوائر غير متساوية الاتساع ، وتنقسم بدورها الى أربع دوائر تتكون من ثلثات مزدوجة مطبوعة فى سمك الخشب ، أما الدائرة الأخيرة ، أى تلك الأكثر اقترابا من الأنبوب الأسطواني A فتنتهى بنتوء زينة يتوج الجزء العلوى من جسم الآلة ، ويوجد خلف الرأس ثقب غير مستو فى استدارته ، يقع مركزه فوق الدائرة الأولى ذات الثلثات المزدوجة ، ويمتد أكثر من نصف محيطه فوق الدائرة الأولى ، ويمتد جزء آخر من هذا المحيط فوق الدائرة الثانية ، ويصل طول قطر هذا الثقب ، مقيسا بشكل رأسى ، الى نحو

٧ م ، أما إذا قسناه أفقيا فلا يكاد يجاوز ستة ملليمترات .

أما القاعدة أو القدم P (٧) ، في هذه الآلة ، فيصل ارتفاعها (طولها) الى ٢٧ م ، أما الانتفاخ الذى يشمل كل امتدادها فيتكون من خمس دوائر تتحدد ، كما هو الحال في دوائر الرأس ، بفعل ثلثات مزدوجة ، محفورة بالمثل في سمك الخشب ، وحيث تكون الدائرة الخامسة ، وهى أكبرهن ، الى أسفل فلن يكون بالامكان رؤيتها بشكل واضح طالما كانت الآلة واقفة ، كذلك فان الدائرة الأولى تكون مسبقة بنتوء حلية بارزة تفصل بين القدم P وبين الجسم A . وبدا من هذه الدائرة الأولى ، والتي يصل قطرها بالقرب من النتوء البارز الى نحو ٣٤ م ، وتتسع القاعدة في جزء من القدم يصل الى الدائرة الثالثة ليصل قطرها الى ٤٢ م ، ثم بعد ذلك تضيق مائلة الى الشكل المسطح حتى تبلغ فتحة القناة التى قدمنا أطوالها من قبل .

وتتكون القشة ٨ من طرف ساق غاب بحرى بطول ٩١ م ، وقد يصل طول قطر سمكها ، فى حالتها الطبيعية الى ١٦ م ، وقد سطح جزء من ساق الغاب البحرى ، أما القسم الأول منه فقد ضيق أو ضغط ، أما القسم الذى تم تسطيحه فهو الجزء الذى عملت فيه شفتا القشة ، فى حين يمثل الجزء المضغوط قصبه أو أنبوب القشة ، وحيث قد تم ترقيق سمك الجزء الذى لم يتم تسطيحه فان طول قطره ، من الناحية الدنيا ، لا يبلغ بعد سوى أربعة عشر ملليمترا ، وبمجرد أن يصبح التسطح أكبر ، يمتد السطح كذلك لمسافة أكبر ، بحيث يبلغ اتساع السطح الى ٣٣ م فى الجزء العلوى من القشة ، واليكم الطريقة التى اتبعت لجعل ذلك ممكن الحدوث :

ينتزع ، من أعلا ومن أسفل على حد سواء ، كل اللحاء اللامع من الجزء المسطح من الغاب ٩ (٨) ، ويقلل منه لأكبر قدر مستطاع ، حتى يصبح أكثر

قابلية للانشاء وأكثر مرونة . وهذا الجزء هو ، في الوقت نفسه ، الجزء الذي يتم ادخاله في الفم ، والذي يتم الضغط على سطحه السفلي ، برفق ، بواسطة لسان ( العازف ) عندما يقوم العازف بالنفخ في القشة ، والذي تؤدي هذه النفخة ، عند مرورها فيه ، الى تردد جدران المرققة عند السطح 1 a . وعلى العكس من ذلك يترك كل اللحاء الجاف واللامع فوق القسم الثاني من القشة 2 a ، كما يترك بالمثل على القسم الأول من الجزء الثالث 3 a الذي لم يتم تسطيحه قط ، وفي الوقت نفسه ينتزع هذا اللحاء من فوق القسم الثاني من هذا الجزء الثالث ، وهو المخصص للدخول في قناة أو أنبوب الآلة .

ولقد وصفنا من قبل الجزئين X و Y (٩) ، ولكنهما ليسا ذوي أهمية كبيرة لحد يكفي للتوقف لتقديم أبعادهما . وفضلا عن ذلك فأننا نستطيع أن نرى واحدا منهما ، بحجمه الطبيعي ، وفي شكل جانبي ( بروفيل ) ، في الشكل رقم ١٢ ، ولن يلقى المشاهد القاري ، كبير عنا ، في تحديد أبعاد الجزء الثاني ، اذا ما قارنه ببقية أجزاء الآلة .

#### هوامش :

- (١) انظر اللوحة CC الشكل ١١ .
- (٢) الشكلان ١١ ، ١٢ .
- (٣) شرحه .
- (٤) الشكلان ١١ ، ١٢ .
- (٥) الشكل ١١ .
- (٦) شرحه .
- (٧) هذا الجزء نفسه ، اذا ما نظرنا اليه آخذين في الاعتبار اتساع فتحته ، هو نفس الجزء الذي أطلقنا عليه اسم فتحة البوق .
- (٨) الشكلان ١١ ، ١٢ .
- (٩) الشكلان ١١ ، ١٢ .

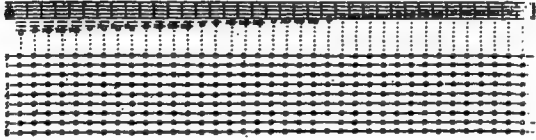
### المبحث الثالث

عن طريقة المزف على المراقية ، وحول جدول ، ومساحة ،  
وتباين نفحات هذه الآلة

يمسك المصريون بآلات النفخ الموسيقية لديهم ، على الدوام ، باليد اليمنى ، وبأصابعهم المبسوطة يلمسون على الدوام كذلك ملابسها ، وهم يسلكون السلوك ذاته في غالبية عاداتهم وممارساتهم ، فكل ما عندهم مقابل أو نقيض تام ، لكل ما يأتيه الناس في أوروبا ، وفي فرنسا بصفة خاصة .

وللمزف على المراقية ، يقفل بالابهام الثقب رقم ٩ الواقع خلف رأس الآلة I ، ثم تسد الثقوب الأربعة الأمامية : 1 ، 2 ، 3 ، 4 ، بالأصابع الأربعة الأخرى من اليد نفسها : السبابة والوسطى والخنصر والبنصر ، وبعد ذلك يقفل بابهام اليد اليسرى ، الثقب رقم 7 الواقع الى الخلف من أسفل الآلة ، ثم بواسطة الأصابع الثلاثة التالية ، من اليد نفسها ، تسد الثقوب الثلاثة الأمامية الأخرى 5 ، 6 ، 8 ، وبعد أن تسد الثقوب على هذا النحو ، ومع النفخ في القشة ، على نحو ما بينا من قبل (١) ، تنتج النغمة الأولى في الفليظ ، ثم تحصل على النغمات الأخرى ، عن طريق فتح هذا أو ذاك من الثقوب . على نحو ما يرى القارئ في الجدول الذى تقدمه عن ملمسها هنا .

جنول ملائس العراقية . ومساحة وتنوع نفقاتها<sup>(٢)</sup>



الهوامش :

(١) أنظر المبحث الثاني من هذا الفصل .

(٢) كنا ما نزال بحاجة الى اللجوء الى العلامة  $\times$  التي ابتكرناها للاشارة الى فاصلة وسيطة بين فاصلة نصف الرافعة وفاصلة الرافعة العادية .

## الفصل الثالث

عَنْ آلَةِ الْبُؤْسِ عَمْرِو بْنِ الْعَدْنِ الْحُدَيْبِيُّ  
وَهِيَ آلَةُ الْمَوْسِقِيَّةِ الَّتِي يَسْمُونَهَا الْفَيْرُ





### المبحث الاول

الفكرة التى يقدمها سكاتشى حول شكل البوق عند  
قدماء المصريين : التشابه التام القائم بين الشكل  
الذى يلترفه ، وشكل بوقنا الحديث ، الذى يقترب  
بطوره ، وكثيرا ، من شكل النفير ، الذى يستعمله  
المصريون المعاصرون

تخيل سكاتشى Scacchi (١) أن البوق عند قدماء المصريين ، كان  
ذا شكل يماثل شكل البوق الذى نستخدمه نحن اليوم ، وأسس زعمه ،  
على نص فى الجزء الحادى عشر من تحولات أبوليوس :

"I bant dicati mango serapi tibicines, qui, per obliquum calamum ad  
aurem porrectum dextram, familiarem templi modulum frequentabant"

وترجمته :

« عازفو المزمار المخصصون للاله سرابيس العظيم ، كانوا يرددون على  
النفير المائل الممتد الى الأذن ، والذى يمسك باليد اليمنى ، كانوا يرددون  
النشبة الحلوة المحببة لعبد الاله ، » ولكنه فسر الكلمات :  
*per obliquum calamum*

بكلمات : « بواسطة بوق مقلوب »

ثم يذكر أن العبارات الآتية :

"*dextra* (٢) *familiarem templi deque \* modulum frequentabant*"

• واضح للقارىء أن هذه الكلمة لم ترد فى النص اللاتينى السابق

( المترجم )

تعنى أن الموسيقيين « باطالهم أو تقصيرهم للقصبات باليد اليمنى كانوا ينوعون من نغمات لحنهم » .

ومع ذلك فلو أن سكاتشى قد عرف وقتها أن النغير عند المصريين المحدثين يكاد يماثل آلة النغير التى نستخدمها ، وأنه بالمثل يتكون من قسبة معقوفة ، لأمكنه ، على أساس أفضل ، أن يؤكد لنا أن النغير قد انتقل ، بشكل مباشر ، من المصريين القدماء الى المصريين المحدثين ، بل لعله كان يتعرف ، بعد ان يستمع مثلاً الى آلة النغير ، على أن هذه الآلة تنتسب الى النوع نفسه من الأبواق التى كان ينفر من سماعها احمالى ليكوبوليس وبوزيريس وأبيدوس لأنهم يجنون نغمتها شبيهة بنهيق الحمار ، الذى يشبه بشعره الأحمر ، عبقرية . أو جنية الشر عندهم : طيفون ، التى كانوا يرتعدون منها رعباً .

وبقدر ما لا يجد المرء ما يفريه بأن يتفحص ما ان كانت هذه المقابلات أو المقارنات ، التى كان القدماء المصريون يصعدونها ، تتفق مع العقل أو تجافيه . فإنا لن نسعى ، بالمثل ، الى التدليل على ضعف الأساس الذى تنهض عليه مقابلات أو مقارنات سكاتشى : فضلاً عن ذلك ، فلقد نهض بهذا العبء آخرون ، ومن بين مواطنيه أنفسهم (٣) ، لكننا نكتفى ، ببساطة ، بوصف آلة النغير ، ما دمتنا لا نريد قط أن نحس ما سوف يطلقه القراء العلماء ( المتخصصون ) من حكم ، فهم أكثر منا قدرة ، على وضع اجابة لثل هذا

السؤال • وفيها يؤكد سكاتشي ( Myroth. 3, Cap. 54 ) أن هذه الآلة الموسيقية ، وهى البوق ، كانت مستخدمة أيضا في مصر القديمة مستندا في ذلك الى كلام أبوليوس في الجزء الثاني من كتابه ( المسخ ) Metamorfosi - ( وهو في الحقيقة الجزء الحادى عشر ، اذ ان المؤلف قد قرأ الرقم (١١) على أنه رقم (٢) ) • والنسب يحدثنا فيه عن حفل القربان الذى كان يقام تكريما للربة ايزيس : « واقبل عازفو البوق » ، ( كلمة « عازفو البوق Tibicines » لا توجد بهذا المعنى تماما في هذا الموضع من النص ، ولكن في موضع لاحق ينبغي قراءة هذه الفقرة على النحو الذى قرأناها به في الفقرة الأولى من هذا المآل ) •

« عازفو البوق المخصصون للاله سربيس العظيم كانوا يرددون على البوق المائل الممتد الى الأذن ، والنسب يمسك باليد اليمنى ، النجمة الحلوة المحببة لمحبب الآله » •

وفي كلامه أيضا « عن البوق المائل » ما يدل على أن هذا النوع من الأبواق ينشئ ، وبكلماته الأخرى : « يمزفون باليد اليمنى النجمة الحلوة المحببة لمحبب الآله » يعنى أن حركة اليد تطول أحيانا وتقصر عند العزف على هذه الآلة •

يقول : « وكانت اليد اليمنى تمتد أو تسحب للخلف أتايبب البوق التى كانت الأنغام الموسيقية تنبث منها ، بحيث كان عازفو البوق يتحكمون في النفثات عن طريق هذا المد أو السحب » •

وهو لا يوضح ذلك في الصورة الموجودة في ص ٦٧٤ ، والنسب لا يظهر فيها إلى انحنا ، ويقول : ان البوق الذى كان مستخدما يشبه تماما البوق المستخدَم في إيماننا هذه ، والنسب سبقت الإشارة اليه في العدد الرابع •

ولذلك نجد أن بارتولينى Bartolini يؤكد أنه وقع تحت تأثير ما قاله سكاتشى ، ويضيف أن هذا النوع من الأبواق يسهل احتناؤه ، وإن كان لا يعرف تعبيرا قديما أو حديثا يدل على ذلك : « ورغم أن نبا تلك الآلة لم يصل الى من القدماء ، إلا أن ذلك النوع من الأبواق الذى وصل الى زماننا هو الذى ظل مستخدما بحيث أتاحت لى معرفته » [ هذه الفقرة موجودة فى ص ٢٢٩ ] .

ونضيف دعما لذلك أن المرء لا يتعرف الا على ستة أنواع مختلفة من الأبواق القديمة ، وأنه لا يوجد من بينها واحد يتشابه لا مع البوق ولا مع آلة النفير التى نستخدمها ، وأول هذه الأبواق هو الذى ينسب اختراعه الى مينيرفا والذى أطلق عليه اسم سالبنكس اثينايا Salpinx Athenaia أى البوق الاثينى ، أما النوع الثانى ، فهو ما كان المصريون يستخدمونه عند تقديمهم لقرايبتهم . وضحياتهم ، وكانوا ينظرون اليه باعتباره شيئا من ابتكار أوزيريس ، وهو نفسه الذى يطلقون عليه اسم شنو - ويه ، والثالث هو بوق الغاليين ، وكان يصنع من الحديد الزهر وكان متوسط الحجم كما كان يوقاله يمثل شكل بعض الحيوانات ، وله أنبوب من الرصاص ، تمر من خلاله نفخة العازف ، وكان الغاليون يسمونه كارتكس Carinx ، وأما البوق الرابع ، فهو بوق أهل بافلاجونيا Paphlagoniens ، وكان فمه يتخذ هيئة رأس عجل ، وكان يصدر ما يشبه خوارا بالغ القوة ، وكان القوم يتفخون فيه وهم يرفعونه عاليا فى الهواء ، والبوق الخامس هو بوق الميديين ، وكان أنبويه يصنع من قصب البوص ، وكان يصدر نفخة غليظة ، أما السادس فهو البوق التيرينى Tyrrhenien ، وكان تشبيها بالنايات الفريجية ، وكان فمه مصنوعا من الحديد الزهر ويصدر نفقا حادا ، ويزعم البعض أنه

قد انتقل الى الرومان على يد التيرينيين .

حول أول من اخترع البوق ، انظر :

*Palephate et Pausanias, lib III*

### الهوامش :

(١) انظر :

*Gabinetto armonico d'istromenti sonori indicati e spiegati del Padre Filippo Bonanni, della compagina di giesu etc, in Roma, 1722, in 40, p. 49 et 50.*

(٢) لو إن سكاتشي كان قد قرأ نص أبوليوس صحيحا ، على النحو الذي نقلناه في مقدمة هذا المبحث ، لما كان قد تخيل مثل هذا الرأي الذي يسوقه حول هذه الآلة الموسيقية ، في هذا النص من « الحمار الذهبي » .

(٣) واليكم ما تقرؤه حول هذا الموضوع في :

*Gabinetto armonico etc, dal Padre Bonanni*

والذي أشرنا اليه في حاشية سابقة .

## المبحث الثانى

### عن خامه وشكل وبنية وإبعاد النغير وكذلك الأجزاء التى يتألف منها

تصنع القصبتان اللتان يتألف منهما النغير كلية من النحاس ، وهما يتشكلان من نصال ضيقة ورقيقة من المعدن نفسه ، ملفوفة على هيئة أنبوب ، وتلتحم حوافها الجانبية المتقاربة ، كل منها بالأخرى بطريقة لا تكاد تحس . ويصنع البوقال وفم الآلة من الحديد الزهر ، ويتشكلان معا من قطعة واحدة .

واذ كان النغير الذى حصلنا عليه قديما فقد وجدناه مرمما فى مواضع عدة . وقد تعرفنا على هذه الترميمات فى القطع المبذلة وفى اللحامات التى تمت بشكل بدائى خشن والتى تلحم هذه القطع ببقية جسم الآلة . وهذه ملاحظة ليست بالبالغة الأهمية ، ولم تكن نحن لنقدمها لو أن الرسم والحفر لم يجملا من هذه الترميمات التى تشير إليها أمورا ملموسة ، ولو لم تكن نخشى أن يخلط القارئ المشاهد بينها وبين ما يتصل ببنية الآلة ، وعلى هذا ، فلكى نتفادى الوقوع فى خطأ مماثل ، فأننا ننوه منذ الآن بأن القطع البارزة التى لن تشير إليها عند وصف الآلة ليست - ببساطة - سوى ترميمات .

ويتألف النغير من الأجزاء نفسها التى تتكون منها آلة النغير عندنا :  
فهناك الفرعان A ، 1 ، (١) ، والمشتقتان P ، وفتحة البوق C ،  
والقعد الحمس ، N ، N ، n ، n ، والبوقال والفم e ، E  
والمصابات B والحلقات X .

ويبلغ الطول الاجمالى للآلة ، مزودة ببوقا لها ، بدءا من  $e$  وحتى النقطة  $\Omega$  ، أى على النحو الذى جاءت مرسومة عليه فى اللوحة CC الشكل 13 نحو ٩٠٨ مم ، فإذا ما استبعدنا البوقال فإن هذا الطول لن يزيد عن ٨١٠ من المليمترات .

ويدعم كل واحد من أجزاء القصبة ، التى ينبغى أن يدخل فى طرف كل منها طرف الجزء الآخر ، شريحة صغيرة من النحاس ، ملوية وملحومة عند أعلا الأنبوب على نحو ما يستطيع القارىء أن يرى فى الحلقات الخمس  $N$  و  $N$  و  $n$  و  $n$  و  $n$  ، وعند الطرف العلوى من الفرع الأول  $A$  ، عند الموضع  $m$  ، وتكاد تكون متساوية دعامات الحلقات أو المقد  $N$  و  $n$  و  $n$  ، وتلك الموجودة عند الطرف العلوى  $m$  من الفرع  $A$  ، وقل أن تبلغ ٢٧ مم ، لكن دعامة العقدة  $N$  من الفرع  $A$  أكبر بقدر طفيف إذ تبلغ هذه ٣٤ مم ، ومع ذلك فإن دعامة العقدة  $n$  من الفرع  $A$  أكبر حجما بكثير من ذلك ، إذ تبلغ ٧٠ مم . وفيما عدا المواضع التى توجد بها هذه الدعامات ، وفيما عدا كذلك كل امتداد فتحة البوق التى تبدأ فى الموضع  $n$  وتنتهى عند النقطة  $\Omega$  يستوى قطر وسعة الأنبوب بكل امتداد الآلة . فلا يزيدان عن أحد عشر مليمترا .

وبدءا من قمة الدعامة  $m$  حتى العقدة  $N$  من المشنقة  $P$  ، التى يدخل فيها الفرع الأول  $A$  ، نجد لدينا ( طولا لكل هذا الامتداد ) ٤٨٥ مم . ويبلغ وتر القوس الذى ترسمه المشنقة  $P$  ، العقدتين  $N$  و  $n$  ، مقيسا من الداخل ٦٣ مم ، أما السهم فيبلغ طوله ٢٩ مم .

ويصل طول فرع فتحة البوق بدءا من العقدة حتى حافة هذه الفتحة نفسها ٩٢٤ مم . ويبلغ سمك محيطها حتى العقدة  $n$  ١٦ مم وبدءا من هذا

المكان يمشى الأنبوب متسما حتى نهاية فتحة البوق أو الصيوان ، وهو الذى ينتهى على شكل قمع ، بحيث يصل قطر فتحته عند الموضع  $g$  الى ٧٠ مم . وتزود حواف هذه الفتحة كذلك ، فى كل محيطها الخارجى ، بشريحة صغيرة من النحاس .

وقد استبعدنا ، فى كل الأطوال التى قدمناها ، الجزء الذى يتداخل فى الآخر أو يلتحم به ، ولا يكاد يتجاوز هذا الجزء ثمانية عشر ملليمترًا .

ويتشكل البوقال من أنبوب  $h$  ومن فم  $e$  (٢) ويزدان الأنبوب  $h$  بعدد بعينه من الفتحات فى الجزء الأكبر من طوله (٣) ، علواً . أما الجزء الأسفل منه فلا توجد به زخارف مائلة ، ويصل قطر محيطه الى ١٢ مم . ويتخذ الفم من الخارج شكل قبة مستديرة ومقلوبة بحيث تكون القلنسوة الى أسفل والحواف الى أعلا . ويبلغ طول قطر محيطها ٤٤ مم (٤) أما فجوة الوسط ، والمخصصة لاستقبال طرف اللسان عندما ينفخ العازف فى البوق ، فلا يزيد قطرها عن ١٧ مم ولا يتجاوز عمقها سبعة ملليمترات . أما الثقب الموجود فى وسطها (٥) والذى ينبغى أن تمر النفخة منه عن طريق قصبه البوقال . ثم من هناك الى أنبوب الآلة ، فلا تزيد سعته عن ملليمترين .

أما المصاوبة  $B$  (٦) فقيطان من الحرير أو القطن تمرر من خلاله حلقات صغيرة  $x$  من النحاس ، توجد وسط المنحنى الذى ترسمه ، داخلها . كل واحدة من المشنقتين  $p$  و  $p$  ، وتلتحم هذه الحلقات بصفيحة أو رصيبة من النحاس تلتحم بدورها فوق الأنبوب . وتعلق المصاوبة الى رقبة عازف البوق بحيث تظل الآلة الموسيقية معلقة بالقرب منه . أو على ظهره ، حين لا يكون قائماً بالمزف .

ومهما يكن من مسألة ثقب فم النفير ، فإن المزف على هذه الآلة الموسيقية أمر بالغ السهولة مع ذلك ، ونستطيع أن نحصل منها على نغمات



غليظة تماثل نفحات البوق السيففونى . ونفحات بوق الصيد . كما يمكننا كذلك ان نحصل منها على نفحات حادة تماثل تلك التى نحصل عليها من أبواقنا وان تكن اقل مدعاة للنفور . وبإيجاز شديد فان بالمستطاع تنويع نفحات هذه الآلة على نحو ما نفعل ببوق الصيد ، عندما لا نستخدم اليد فى المزف عليه . وانما بإدخالها ( اليد ) فى فتحة بوقه أو صيوانه بقصد تكوين انصاف النوتات ، ومع ذلك فيلزم المصريين الكثير كيما يعرفوا كيف يحصلون منه على هذه النفحات المتباينة ، لكنهم يكتفون بأن يستخلصوا منه . فى الاحتفالات الرسمية الكبرى . بعض النفحات الحادة . وفى الحقيقة ، فقد يكون أمرا بالغ الصعوبة . ربما ، أن تسمع منه نفحات أخرى ، وسط الضجيج الذى يذهب بالألباب ويشتت كل انتباه . والصادر عن هذا الحشد الصاخب من الدفوف والطبول من كافة الأحجام والأنواع . وكذا من الصنوج والمزامير التى تختلط نفحاتها المتفجرة والمدممة بضجيج بقية الآلات الموسيقية الأخرى التى تشارك فى مثل هذه الاحتفالات ..

---

#### الهوامش :

- (١) أنظر اللوحة CC الشكل ١٣ .
- (٢) اللوحة CC . الأشكال ١٣ ، ١٤ ، ١٥ .
- (٣) الشكلان ١٣ ، ١٤ .
- (٤) الشكل ١٥ .
- (٥) الشكل ١٥ .
- (٦) الشكل ١٣ .



## الفصل الرابع

عن الناي المهرى فى المنقار

والذى يطلقون عليه فى العربية اسم  
صفارة أو شبابة



## المبحث الأول

### حول اسم وخامة وشكل هذا النوع من النايات

يجد المرء نفسه في اللغة العربية ، أقل حيرة بكثير عنه في اللغة الفرنسية ، حين يتصل الأمر باكتشاف المعنى المبدئي لكلمة ما ، وبالتالي اكتشاف الدافع الذي أدى لاستخدام هذه الكلمة لتحديد الشيء الذي يراد الإشارة إليه ، فلا يزال الأمر ، عندنا ، على سبيل المثال ، مثار جدل بين المتبحرين فيما إن كانت كلمة *flute* ( فلوت أو ناي ) قد جاءتنا من الكلمة اللاتينية فستولا *fistula* التي تعني *trouée* بمعنى : الفتحة ، أو الفرجة ، أو أنا قد أخذناها عن كلمة *fluta* ( فلوتا ) وتعني الضلع أو الجلكا الكبيرة\* ، إذ أن الناي طويل كهذه السمكة ، وله مثلها العديد من الثقوب التي تشغل كل جسمها ، ولكن الحال ليست على هذا المنوال في العربية ، فالأسماء المصدرية ، بل كذلك العدد الأكبر من أسماء الاعلام ، تشتق عن كلمة جذرية . فالاسم صفاوة يأتي من الفعل صفر بمعنى أحدث صغيرا ، أو أحدث نفخة بصغيرة ، كما أن الاسم شباية يجرى من الفعل شب ، أي زاد في عمره ، ( كبر ) ، كما تعني أيضا الشاب وكذلك الذي لم يبلغ بعد سن النضوج ، وهكذا رأينا أن الاسم الأول صفاوة هو اسم نوعي يمكن أن يطلق على كل صنوف النايات ، أما كلمة شباية فاسم شخصي يميز من بين كل صنوف النايات الأخرى ، تلك الآلة التي نتناولها بحديثنا . ويدل هذا الاسم الأخير ، فيما يبدو ، على نوع صغير من الآلات الموسيقية ، أو آلة ناي

---

\* صنف من الأسماك يعيش في المياه العذبة والمالحة - المترجم .

صغير ، أو صافرة ، وهذا هو حال الشبابة في واقع الأمر ، فهي تشبه صافراتنا بدرجة كبيرة ، إذ يماثل قم هذه نظيره في تلك تماثلا تاما ، كما أن بقية جسم كل منهما لا تختلف ، هنا وهناك في الشيء الكثير .

وتصنع الصافرة ، عادة ، من أنبوب أسطوانى الشكل من خشب البقس أو من العاج تتخلله ثقب سبعة ، دون أن يدخل في هذا العدد ثقب فتحة الفم وثقب الضوء وثقب الساق أى الفتحة السفلية ، أما الشبابة فتصنع من سلامة واحدة من غاب البوص ، تنتهى بالعقدة التى تفصلها عن السلامة التالية ، وتسد هذه العقدة ، التى لا تثقب قط أنبوب الآلة من أسفل Ω (١) وتتخلل الشبابة ثقب سبعة من الأمام ، وثقب واحد من وراء دون أن تدخل فى هذا الحصر ثقب الضوء L (٢) وثقب فتحة الفم E (٣) .

أما الجزء العلوى ( أى الطولى من ناحية فتحة الفم ) ، من الجهة المقابلة للضوء ، أى من الخلف فمخروط على هيئة سن ريشة ، بامتداد يبلغ ٣٦ مم ، ويسد هذا الجزء طرف دائرى من الخشب ، بالسلك اللازم لملء كل سعة أو فراغ قسبة البوص ، بدءا من فتحها العلوية ، وحتى مسافة ضئيلة من ثقب الضوء .<sup>(٤)</sup> وهذا الطرف الخشبي مخروط ، بدوره ، من الخلف ، على هيئة سن ريشة ، بحيث لا يتجاوز الحواف العليا لعقدة البوص التى خرطت بدورها على هذه الشاكلة ، وفوق ذلك ، يسطح هذا الطرف من الأمام ، بهدف أن يترك بينه وبين جذران قسبة البوص المتخذة شكل منح ، فراغا كافيا<sup>(٥)</sup> تستطيع معه نفخة العازف ، التى تسلك طريقها عن طريق منقار الآلة ، أن تضى لتصطلم بالضوء E : (٦) ، بما يؤدى الى تردها . والى

انعكاس هذا التردد في أنبوب الآلة ، وهذا هو ما يشكل فتحة الفم • وهناك قلب ، رباعي الشكل ، يقع على مسافة ٥٢ سم ، من الطرف العلوى من قصبية البوص ، وعلى المقدمة عند الموضع L (٧) يمضى مستدا ، أخذا كذلك لى الاتساع بالنسبة لسمك الخشب وحده بعض الشيء من الناحية السفلية ، هو ما يطلق عليه اسم الفؤء •

ولا بد أننا قد رأينا من ذلك كله أن للصفاة علاقة شبيه كبيرة بصافرائنا •

---

#### الهوامش :

- (١) أنظر اللوحة CC الشكل ١٦ •
- (٢) الشكلان ١٦ ، ١٧ •
- (٣) شرحه •
- (٤) الشكلان ١٦ ، ١٧ •
- (٥) الشكل ١٧ •
- (٦) الشكلان ١٦ ، ١٧ •
- (٧) الشكلان ١٦ ، ١٧ •

## المبحث الثاني

### حول نسب وأبعاد الصفاة وأجزائها

يبلغ طول الصفاة ٣١٤ سم ، أما سمكها فيمضى مستدقا من أعلى الى أسفل ، ويصل قطر محيطها فيما فوق الضوء I الى ٢٣ مم (١) ، ولا يمود هذا القطر ، أسفل الثقب 7 ليزيد عن عشرين ملليمترا ، وفيما وراء هذا الموضع يوجد انتفاخ صغير ، تكونه العقدة التي تشكل نهاية لهذه الآلة الموسيقية .

وقد قلنا من قبل ان الفم مخروط ( مبرى ) من الخلف على امتداد ٣٦ مم ، وهكذا ، فحيث قد تم دفعه ، عن طريق الجزء الذي تم ابتزاعه ، حتى منتصف سمك البوصة ، فلا بد أن يكون عرض المنقار مساويا لقطر جسم الآلة فوق الضوء I الذي أشرنا اليه .

أما القصبستان XX ، اللتان نراهما تحت الفم فتؤخذان من خيوط غمرت في القطران الذي يستعمله صناع الأحذية ، ومع ذلك فيبدو لنا أنهما لم تلتصقا هناك الا لأن قسبة البوصة قد تشققت في هذا الموضع ، ولأنه يتحتم منع هذا التشقق من أن يمتد لأبعد من ذلك .

ويصل اتساع ثقب الضوء ، الرباعي الشكل ، من الناحية السفلية الى ٧ ملليمترات ، ويعلو بنحو خمسة ، ويتوغل هذا الثقب في داخل القناة ، ومع ذلك فيبدو أنه يمتد حتى يصل الى الخارج عن طريق فجوة تفضى الى السطح ، وتكون هذه الفجوة في البداية من نفس اتساع الثقب ، ثم تظل



تتسع بعد ذلك لتستدير على نحو ما ، من أسفل ، ويصل امتدادها ، من أعلا إلى أسفل ، تسعة ملليمترات •

وعلى مسافة ١٥١ مم من طرف المنقار  $\Sigma$  ، ومسافة ٨٣ مم من الفجوة التي تشكل نهاية الضوء  $\Delta$  ، يوجد أول الثقوب السبعة الأمامية ، ويبلغ اتساع كل ثقب ستة ملليمترات ، ويبعد كل واحد منها عن الآخر خمسة عشر ملليمترا ، وقد أشرنا إلى هذه الثقوب بالأرقام 1 ، 2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، 7 طبقا لانتظام هذه الثقوب من أعلا إلى أسفل ، وبالتالي فإن أقرب هذه الثقوب إلى الطرف السفلي للآلة هو ذلك الذي يحمل رقم 7 ،

ويقع على مسافة ٩ مم من العقدة و ١٧ مم من الطرف السفلي  $\Omega$  • وفى الوجه المقابل تماما لهذه الثقوب السبعة السابقة يوجد ثقب آخر يقابل الفراغ الواقع بين الثقبين 1 ، 2 ولكن يحددوا منتصف هذا الفراغ فقد قسموه إلى قسمين متساويين ، كما جث فى حالة المزمار ، وذلك بواسطة خط دائرى أحدث فوق السطح الخارجى للانبوب ، وقد ثقب فوق هذا الخط ، من الخلف ، ثقب ثامن ، أشرنا إليه بالرقم 8 •

---

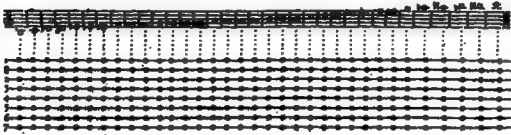
#### الملاحظات :

(١) انظر الشكل رقم 16 •

### المبحث الثالث

#### حول جدول وتنوع ومساحة نغمات الصفارة

يجد المرء بعض الصعوبة في تخيل كيف يمكن لآلة يمثل هذه البساطة أن تردف مثل هذا العدد من النغمات المختلفة ، وأن تحتل بسهولة ، وبطريقة ملموسة ومتميزة ، على نحو ما تفعل هي ، درجات دقيقة أو ظلالات بالغة التعارب للحام ما ، على نحو ما تكون عليه ثلاثيات المقام ورباعياته ، ولم تكن ، نحن ، لنستطيع أن نقنع أنفسنا بذلك ، ما لم تواتنا الفرصة للوقوف على الأمر ، وما لم نقيم بتجريب ذلك بأنفسنا - وعلى الرغم من أننا لسنا بالفن التمرس بلبن العزف على الناي ، فإننا لم نلق أية صعوبة في تشكيل هذه الدرجات أو الظلال الدقيقة ، بل أننا ، زيادة على ذلك ، قد نجحنا ، وبأكبر قدر من السهولة ، في الوصول الى جدولها النغمي ، الذي دوناه ، والذي نقسمه فيما يلي :



ومع ذلك فيلزم التنبيه بأنه ينبغي أن تؤخذ هذه النغمات على أساس المعيار النغمي لمزامرتنا الصغير ، الذي وجدنا الصفارة على علاقة شسبه وثيقة به .

## افصل الخامس

عن الغلو في القدر الشئى بالعربية: الناي



## المبحث الأول

### حول الأنواع المختلفة من آلة الناي

ليس هناك ، من بين كل آلات النفخ الشجرية ، ما يطوق الناي شهرة ، بل لقد نتج إسرائيل ألقول بأن مينا ندر كان يقصد هذه الآلة نفسها في هذا البيت من مسرحيته ميسينا (١) .

لست أشك أنني عرفت على الناي العربي

وقليل من الآلات فقط هي التي يمكن أن يتفرع عنها هذا العدد من الأصناف المختلفة أو تستخدم على هذا القدر من الشبوع ، فهناك صنوف كثيرة منها من أحجام متنوعة ، كما تكاد توجد منها أنواع بعدد المقامات الرئيسية ، فلندراويش أو ( الفلرا ) نوع الناي الخاص بهم ، كذلك فللمتسولين نايم ، وللألتية بالمثل نوع بعينه يستخدمونه في حفلاتهم الموسيقية ويفضلونه على ما عداه من صنوف الناي ، وإن كانوا يستخدمون كذلك هذه الأنواع الأخرى في مناسبات معينة ، ولو بقصد التدريب ، وإن كنا ، نحن ، لم تصادف في القاهرة موسيقيين جسوا عندهم كل هذه الأصناف ، ونادرا ما يمكنك أن تلقى واحدا من بينهم يحسن العزف على ستة أنواع مختلفة من الناي (٢) ، بل إن محمد كاشوه ، وهو أشهر موسيقي مصري عزف على آلة الناي ، يعترف بأنه لم يجرب ما يزيد على ستة إلى ثمانية أنواع مختلفة من هذه الآلة ، وأن النوع الذي تدرب عليه أكثر من غيره هو الناي شاه ( وهو الاسم الذي يطلقونه على الناي الكبير ) ، والناي كوشوك ( كوجوك ) ، والناي سفرجه (٣) ، والناي المطلق ، والناي جرف ( أي الناي الصغير ) ، والناي الحسيني (٤) ،

وتخلص من ذلك بطبيعة الحال ، أن هناك أنواعا عديدة من الناي ليست معروفة له ، أو على الأقل لا يستطيع - هو - أن يعزف عليها ، ومن هذه ، بلا ريب ، ناي ابنان ، ناي شاه منصور ، الناي العراقي ( أو الناي البابل أو المدوزن على مقام العراق ) ، ناي نه ونيم أى ناي التسعة ونصف (٥) ، ناي ده ونيم أى ناي العشرة ونصف (٦) ، سياه ناي أى الناي الأسود أو البوصة السوداء ، ناي صفر ، أى الناي الأصفر ، ناي قره (٧) ، ناي داود. وأنواع أخرى كنا سنذكرها لو كان من الضروري أن نقدم بحثا عنها ، ومع ذلك فإن الاسهاب والتقصي قد يكونان هنا ضئيل النفع ، ما دام بمقدورنا أن نصنف هذه النايات جميعا في صنفين :

الأول ، هو النايات المثقوبة ثقوبا سبعة ، والثاني هو النايات ذات الثمانية ثقوب ، ويتماثل الفرق في أطوال هذه النايات مع غلظة النغم أو حدته ( خفوته أو جهارته ) ، والذي دوزنت عليه هذه الصنوف المختلفة من النايات ، واذ قد شرحنا كل ذلك في دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر ، فإن بمقدور كل قارئ أن يكون لنفسه فكرة دقيقة عن كل هذه الأنواع من آلة الناي ، بل وعن كل الأصناف المحتملة ( أى التى ربما لم يصل إليها علمنا ) دون أن تكون بنا حاجة لأن نقدم عن كل واحدة من هذه الآلات وصفا خاصا ، وهو أمر ، لو حدث ، لجرنا الى تكرارات دائمة ومرهقة ، ولهذا السبب سنكتفى بأن نصف واحدة من كل نوع من هذين النوعين .

## الهوامش :

Menandri, Fragm, gr et lat

(١)

(٢) ليس لمس ثقب هذه الآلة هو وحده الذى يؤدى الى ارتباك الموسيقيين العرب ، عند عزفهم على هذه الآلة ، فهناك صعوبة أخرى من شأنها أن تستوقفهم ، تلك هي معرفة التون أو المقام الذى دوزنت عليه هذه الآلة ، وحيث أن لكل تون أو مقام سلمه النغمي الذى يختلف عما للآخرين ، وله كذلك قواعده الخاصة به ، فلا بد من معرفة السلم النغمي الخاص بالناي الذى يراد العزف عليه ، وقلة هم أولئك الموسيقيون - بل لعله ليس هناك موسيقي واحد على الإطلاق ، عربيا كان أو مصريا - من يستحوذ بشكل كامل على فن العزف على كل هذه الأنواع المختلفة من النايات ، وليس هذا بالأمر العسير على التصور إذا تذكرنا ما سبق أن قلناه ، وكذلك اللوحة التى قدمناها عن هذه الجداول الموسيقية فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر . وإذا كان الناس فى الشرق ، قد غيروا فى آلة الناي ، فى الشكل أو البنية بمثل هذا العدد من الأنواع المتباينة ، فقد تم الأمر بلا ريب لسبب يماثل ذلك الذى حدا بالاقسمين أن يصنعوا نايات لكل مقام ، ولكل من هذه شكله الذى يختلف عن شكل الآخرين ، وهى التى كانوا يستخدمونها فى مصاحبة الأنواع المختلفة من ضروب الغناء .

يقول أئينايوس فى الكتاب الرابع عشر ، الفصل الثامن ، ص ٣٦١ :

« كان الناس فى القرون الأولى يقبلون على ما هو جميل وشريف ، فلم يكن كل نشيد أو مزمور يتلقى من الزخارف إلا ما كانت تناسبه ، وكان لكل واحد منها ، كما كان لكل واحدة من الألعاب العامة المتنوعة نايها الخاص بها ، مدبوزنا على مقام هذه الأغنية أو المزمور ، وقد كان برونوموس هو أول من نوع المقامات طبقا لاختلاف النايات .. الخ » .

(٣) هذه الأنواع الثلاثة من النايات مثقوبة بستة ثقوب من الأمام ، وثقب واحد الى الخلف أكثر علوا عن الثقوب الأخرى ، بنحو مسافتين ونصف المسافة ، من تلك التى تفصل فيما بين الثقوب الثلاثة الأولى ( كمجموعة ) وفيما بين الثقوب الثلاثة الأخرى ( كمجموعة ثانية ) ، ولسنا نستطيع أن نفسر هنا ما نقوله إلا بطريقة عامة حيث أن الأطوال والأبعاد فى كل نوع من النايات تختلف عما لدى النوع الآخر ، ولهذا فإن المسافات فيما بين الثقوب تختلف بالنسبة نفسها التى تختلف بها هذه الأبعاد أو الأطوال هنا وهناك . وسوف يتحدد ، بقدر أكبر من الدقة ، الموضع الصحيح لثقب هذا الثقوب حيثما نحدد أبعاد نوع ما من أنواع النايات .

(٤) هذه النابات الثلاثة الأخيرة تتقربها ثمانية قلوب : سبعة من الأمام وواحد من الخلف .

(٥) هناك ما يشير الى أن الأمر هنا يتصل بمسدد السلاميات التي ينبغي أن تتكون منها قصبة اليوص الخاص بهذا الناي ، فقد بدأ لنا أن هذه السلاميات كانت محسوبة ( محسدة العدد ) من قبل المصريين المحدثين .

(٦) لعل الأمر يتصل هنا بسلاميات البوصة ، كما في الناي السابق ، وهذه الأسماء محض فارسية .

(٧) قد يكون هذا الناي هو نفسه سيلاه ناي ، لأن كلمة سيلاه بالفارسية ، وقرره بالتركية تمنيان كلمة : أسود .  
« حاشية من وضع المسيو سلفستر دي ساسي » .



## البحث الثاني

عن الناي شاه<sup>(١)</sup> أو الناي الكبير الثقوب  
بسبعة ثقوب ، وعما يشترك فيه مع النايات  
الأخرى ، وعما هو خاص به وحده

توجد في الناي الكبير ، ذى السبعة ثقوب ، أشياء يشترك فيها مع  
النايات الأخرى ، سواء ذات الثقوب السبعة أو ذات الثمانية ثقوب ، وهناك  
كذلك أمور خاصة به وحده ولا توجد في نوع سواء • أما الأشياء المشتركة  
في كل أنواع النايات فهي :

١ - أن الأنبوب فيه يتكون من قطعة واحدة من قصب البوص يتجه  
طرفها الأقل سمكا الى أسفل والأكبر سمكا الى أعلا ، طبقا للنسب التي  
نقلت عن العرب ، على نحو ما أشرنا اليه من قبل •

٢ - وأن جولة العقد قد انتزع حتى مستوى جدران هذه البوصة  
التي أفرغ لبابها ونظفت لأقصى درجة •

٣ - وأنه لم يكتف بتشذيب انتفاخات وخشونات العقد من الخارج ،  
وانما أحدث فيها ، من حولها ، وعن طريق احراقها بحديدة محمأة في  
النار ، حز يصل عرضه عادة الى تسعة ملليمترات ، أو أكثر ، في بعض  
الاحيان ، ويكون هذا الحز غائرا بسمك وتر بالغ الدقة من معى الحيوان ،  
مطل بتركيبية من الشمع والراتنج ، وملفوف عدة لفات بشكل حلزوني في

---

\* الجول هو الحاجز اللاسم داخل نبات ما - المترجم •

هذا الحز الذي يملأ سمته هذا الوتر ، مما يشكل ما يشبه حلقة تغطي عرض العقدة .

٤ - أن له قم قرن(٢) بالأسود ، يتخذ شكل مخروط مجذوع ، مستدير عند قاعدته ، وينتهي من أسفل بحلق(٣) وظيفته أن يدخل في الفتحة التي في أعلا البوصة(٤) .

٥ - وأن الفتحة ٥ (٥) والقناة C (٦) من هذا القم تتخذان نفس الاتجاه الذي تأخذه قناة أو أنبوب البوصة .

٦ - وأخيرا أن الثقوب 1 , 2 , 3 , 4 , 5 , 6 ، لم تنقب الا في النصف الثاني من الأنبوب وأنها تصطف ثلاثة ثلاثة على خط واحد من أعلا الى أسفل .

ويبقى أن نقول بأن الناي الكبير ليس به ما يميزه ( عن غيره ) سوى عدد السلاميات والعقد التي تكونه ، بالإضافة الى طول امتداده وامتداد فمه ، وهذه هي الأشياء التي ستكون الموضوع الرئيسي في الوصف التالي .

---

#### الهوامش :

- (١) أنظر اللوحة CC الشكل رقم ١٨ .
- (٢) الشكلان ١٨ ، ١٩ .
- (٣) الشكل رقم ١٩ .
- (٤) الشكل رقم ١٨ .
- (٥) الشكلان ١٨ ، ١٩ .
- (٦) الشكل رقم ١٩ .

### المبحث الثالث

#### حول أطوال الناي الكبير وأبعاد أجزائه

يبلغ طول هذه الآلة الموسيقية ، دون أن يشمل ذلك فيها ، ٧٤٠ مم ، فإذا ما أضيف إلى طولها هذا الفم ، فإنه يصل إلى ٧٧٠ مم ، وهي في امتدادها هذا ترسم منحني أكثر مما ترسم خطا بالغ الاستقامة ، كما أنها تصنع من أنبوب من البوص يتكون من ثمانى سلاميات كاملة هي : I , II , III , IV , V , VI , VII , VIII (١) مع عقدتها (٢) ، بالإضافة إلى بداية سلامية أخرى عند كل واحد من طرفيها ( أى طرفي الآلة ) ، ويكسو هذين الطرفين حلقة من النحاس ٧ (٣) ، وتكون كل حلقة منح عقدتها أكثر طولاً ، على نحو طفيف عن تلك التى تليها من أسفل ، ويبلغ طول السلامية الأولى ١٠١ مم ، والثانية ٩٥ مم والثالثة ٩١ مم ، والرابعة ٨٩ ، والخامسة ٨٧ ، والسادسة ٨٦ ، والسابعة ٨٤ ، والثامنة ٨٢ ، ويبلغ عرض الحز وكذلك عرض الرابطة المصنوعة من معى الميوان والتي تلتف حول العقد z نحو ٨ مم أو تزيد أو تقل عن ذلك بنحو طفيف ويقل طول قطر كل واحدة من هذه السلاميات بشكل تدريجى من واحدة لأخرى ، هبوطاً ، وتصنع كل واحدة منها اختناقاً صغيراً تحت أسفل العقدة ، ثم تصنع بعد ذلك انتفاخاً يستطيل تدريجياً حتى العقدة التالية ، ويكون قطر السلامية الأولى أكبر أقطار سلامياتها جميعاً ، ويصل إلى ٢٦ مم ، ويكون قطر السلامية الثانية هو نفسه على وجه التقريب ، أما قطر الثالثة فيبلغ ٢٥ مم والرابعة ٢٤ مم والسادسة أقل من ذلك بنحو

طفيف ، ويكون قطر السابعة ٢٣ مم والثامنة ٢٢ مم ، وقد تم ثقب الثقوب السبعة الخاصة بالملامس بواسطة حديدة محماة فى النار ، وتشتمل هذه الثقوب السلاميات الخامسة والسادسة والسابعة ، وهى مستديرة ، ويصل قطر الواحد منها الى سبعة ملليمترات ، ويبلغ بعد الواحد من الثقوب الثلاثة الأولى بـ ٢٢ مم<sup>١</sup> . ويقع أول الثلاثة على مسافة ٢٧ مم الى أسفل العقدة السابقة عليه ، ويقع الرابع على مسافة ٥٣ مم من الثالث ومسافة ثلاثة ملليمترات من العقدة التى تليه ، والخامس على بعد اثنى عشر ملليمترا تحت العقدة السابقة عليه ، والسادس على مسافة ٢٦ مم من العقدة التالية له ، وينقب الثقب السابع ، الخلفى ، والخاص بملمس الآلة فى الخلف ، فى نحو منتصف السلاية الرابعة ، بشكل مائل بعض الشيء نحو الجانب الأيمن ، وبمعنى آخر ، فلو أنه ثقب على الخط المقابل تماما للثقوب الأمامية ، ونظرا للبعد الكبير الذى هو فيه بالفعل ، فلن يصل اليه بسهولة ، إبهام اليد اليمنى ، الذى يتبقى له أن يلامسه .

وهنا شيء يجدر بنا أن نلاحظه ، وهو أنه يوجد على الخط نفسه الذى ثقب عليه الثقب السابع ، ثقب آخر يقع الى اليسار كذلك ، لكنه مسدود منذ أن حدث بالسمع الأبيض ، وهو ما يدل على وجود أشخاص من بين العرب والمصريين . يجدون من الأوفق لهم أن يسكوا بالآتهم الموسيقية بيدهم اليسرى ، برغم معاداة هؤلاء . وأولئك لاستخدام هذه اليد فى مثل تلك الأغراض ، فمن الواضح أن هذا الثقب قد أحدث من أجل شخص ما . كان يمسك نايه باليد اليسرى وكان يسد هذا الثقب بإبهام هذه اليد ، لاستحالة أن يفعل ذلك بإبهام اليد اليمنى ( بحكم موقع هذا الثقب ) ، وأخيرا فإن كلا من الثقبين هذين يبعد عن العقدة التى تسبقه بمسافة ٢٣ مم ، وعن تلك التى تليه بنحو ٦٣ مم .

ويزود كل طرف من طرفى البوصة ، على نحو ما أسلفنا ، بحلقة ٧٠ من النحاس ، تنتهى عند طرفها العلوى بحافة أو وصلة ، ويبلغ اتساع الحلقة العلوية ٢٦ مم ويصل قطرها الى ٢٧ مم ، أما الحلقة السفلية فيبلغ اتساعها ٣٦ مم ، وقطرها ٢١ مم .

ويتخذ الفم شكل مخروط مستدير عند قاعدته أو يكون له بالأحرى شكل كروى مسحوب ، مسطح عند أحد قطبيه ، ومنتفخ عند قطره ، ومسطح ببساطة عند قطبه الآخر دون أن يكون مسحوبا ، ويبلغ طول هذا الفم ، مضافا اليه الحلقة B (٤) واحدا واربعين ملليمترا ، ويبلغ اتساع الحلق أحد عشر ملليمترا ، ويساوى طول قطر الفتحة العلوية ٥ طول القناة C الذى يبلغ عشرين ملليمترا ، فى الوقت الذى يبلغ فيه قطر الجزء الأكثر انتفاخا ، والأكبر اتساعا من الفم ستة وثلاثين ملليمترا .

---

#### الهوامش :

- (١) الشكل رقم ١٨
- (٢) الشكل رقم ١٨
- (٣) شرحه
- (٤) الشكل رقم ١٩

### البحث الرابع

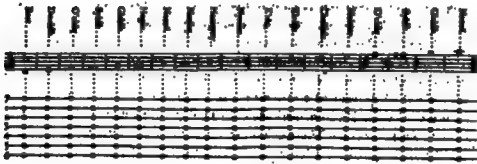
حول طريقة الإمساك باليد الكبير ، وبالالات الأخرى  
من نوعه كذلك ، وحول طريقة العزف عليه ، وحول  
الجلول النغمي ومساحة هذه النغمات ، وحول خاصياتها  
وتأثيرها في الميلودي

لكي يتم العزف على الناي ، تمسك الآلة الموسيقية باليد اليمنى ،  
ويوضع إبهام هذه اليد فوق الثقب الموجود الى الخلف ، وبعد ذلك يبسط  
العازف أصابعه بطول الأنبوب من الأمام حتى يبلغ الثقب الأول بسببته  
والثقب الثاني بوسطاه والثالث بختصره ، وبعد ذلك يضع إبهام اليد  
اليسرى على الحط نفسه الذي توجد اليد اليمنى فوقه ، وأدنى قليلا من  
خنصر هذه اليد . وبعد ذلك تبسط أصابع اليد اليسرى على نحو ما فعلت  
أصابع اليد اليمنى ، بحيث تتوصل السبابة اليسرى لأفقال الثقب الرابع ،  
والوسطى الثقب الخامس ، والخنصر الثقب السادس .

واذ يكون للآلة طول بعينه ، واذا تكون الثقوب قد عملت في النصف  
الثاني من أنبوبها بقصد أن يبلغ قم الآلة قم العازف فان من الضروري أن  
تنزل اليد اليمنى ، الممسكة بالناي ، من ناحية الثقوب الأولى حتى الارتفاع  
المقابل ، للرذف الأيسر ( من العازف ) ، ولهذا يلزم أن تنخفض الذراع  
اليمنى حتى عضد الذراع اليسرى ، متبسطة ، مع حملها الى الأمام قليلا  
وتوجيه المساعد نحو الرذف الأيسر ، وبعد ذلك تهبط قليلا الى الخلف ، الذراع  
اليسرى ، وينخفض المساعد مع طيه قليلا الى الأمام ، وبهذه الطريقة تبدو الآلة  
منحنية بميل ، مع الهبوط من اليسن الى اليسار ، واذا تبدو فتحة الفم

محنة بميل من اليسار الى اليمين ، فان النفخة لا تصل فم الآلة الا مائلة  
كذلك ، وتضيق لترتطم بجدران قناة الآلة التي تبكسها وتؤدي الى ترددها  
وارنانها .

واذ تكون كل الثقوب مسدودة ، على نحو ما فصلنا ، فان العازف  
يحصل على النفخة الأولى من الجدول التالي ، وتبعا لما ان كان يفتح أو يسد  
هذه الثقوب او تلك فانه يحصل على النفحات التي سنشير اليها .  
جدول ومساحة النفحات في الناي الكبير



ولعل هناك ما يمكن أن ينطبق على هذه الآلة ، مما ورد في الأبيات  
التالية من يوربيديس ( هيلين ، البيت ١٣٦٥ وما بعده ) :

« وضحكت الربة كبريس ( فينوس ) ، وتلفت في يدها الناي الذي  
يصدر نغما ثقيلًا ، وشمرت بالبهجة لمعلوبة عزفه » .

ومع ذلك فليس في هذا ما يتصل بالنفحات الغليظة ، ذلك أن  
النفحات من هذا النوع قليلة في الناي الكبير ، أما النفحات التي يرددها  
فبالغة العلوبة ، حقيقة ، وان تكن مع ذلك مغلفة بطابع شجي مشبوب  
الماطفة ، بل شهواني يستهوي سامعيه ، ويجقدور العازف الماهر أن  
يجتنب لنفسه جمهورا كبيرا بآلته الموسيقية هذه ، ومع ذلك فعين يعزف  
المصريون عليها ، يأتي ميلوديا مضجرا ، يبعث على الناس .

### المبحث الخامس

عن الناي الجوف ذي الثمانية لقوب ، وعن صلة القربى  
التي تربطه بالناى شاه ، عن شكله على نحو اجمال ،  
وعن الانسياء التي لا تتصل به بصفة اسمية والتي  
لا تبدو سوى أمور عارضة

كل ما فى الناي الجوف<sup>(١)</sup> ينبىء عن آلة من نوع مسائل لنوع الآلة  
السابقة ، فلاسما وشكلها وبنيته علاقة شبه ، بالآلة الأولى ، تبعث على  
الدخشة البالغة حتى ليظن المرء انها تنتمى الى النوع نفسه ، ومع ذلك  
فان المصريين يجدون فيما بين هاتين الآلتين اختلافا كبيرا ، وهو خلاف قائم  
بالفعل ، وان لم يكن هذا الفرق ملموسا تماما فيما يتصل بملبسها أو  
كيفية استخراج أنغامها ، فكلما تفحصنا شكل الناي الجريف كلما تعرفنا  
على رابطة قريى حميمة تربطه بشكل الناي شاه .

ويصنع أنبوب هذا الناي ، هو أيضا ، من البوص ، ويرسم ، بالمثل ،  
فى طوله شكل منحنى غير محسوس ، على نحو ما لا يكون الأمر كذلك  
محسوسا فى الناي شاه ، وليس له فى كل امتداده سوى أربع سلاميات  
كاملة ، بالإضافة الى بداية سلامية أخرى عند كل واحد من طرفيه .

ولسوف نقع فى الخطأ لو انا قد ظننا أن كل الرباطات التي تحيط  
بالناى الجريف تغطى قدرا يماثلها فى العدد من عقد البوص\* على نحو مانجد  
عليه الأمر فى الناي الكبير أو الناي شاه ، فلا يرجع أن تكون فى بوصة ما  
عقد تقترب من بعضها البعض على هذا النحو الذى نجدما عليه فى الناي .

---

\* يتحدث المؤلف هنا عن الآلة المرسومة فى الشكل ، وليس عن هذا  
الناى على إطلاقه . ( المترجم )



الجريف لو أن عددها كان مساويا حقا لعدد الأربطة ، فلا توجد في الحقيقة سوى خمس عقد اشترنا اليها بالحرف n ، أما الأربطة التي ظن المسيو اريان أنها موجودة هناك على سبيل الزينة أو الزخرف ، والتي تشموه شكل الآلة في واقع الأمر ، فقد عملت بفرض وحيد ، هو أن تضم بشدة جدران البوصة التي تقسمها الشقوق والصدوع ، التي كان هناك من سعى من قبل الى تلافياها ، أو تلافى آثارها ، باستخدام الصمغ ، وهناك من بسين هذه الأربطة ما هو أكثر عرضا وما هو أقل ، بل ان بعضا منها قد دعمت في المواضع التي بدا فيها الأنبوب وقد اعوزته المتانة . ولهذا السبب سنلاحظ أن رباطا كهذا أكثر اتساعا في المواضع التي يبدو فيها تشقق الأنبوب أكبر ، ولا سيما في الموضع الذي تبدأ عنه هذه الشقوق ، إذ أن هذا العيب يسيطر بطول قناة الأنبوب على وجه التقريب .

ولو أننا لم نسترع الأنظار الى هذه الأشياء ، لأمكن القارىء ، وليست في حوزته آلة تحت ناظره ، أن ينسب الى شكلها ما لا ينتمى قط اليه ، ومن الجائز أن توجد أخطاء كثيرة من هذا النوع في الأوصاف التي قدمت لنا عن الآلات الموسيقية الأجنبية ، ذلك أنه لا يحدث دوما أن تكون الآلات الأجنبية التي سنحت الفرصة بملاحظتها ، جديفة تخلو من الترميمات . وعلى هذا فإنه لأمر عسير ، في بعض الأحيان ، أن نميز ما هو أساسى عما هو عارض في الآلات التي يكون شكلها مجهولا منا والتي نراها لأول مرة ، بل انه ليستحيل علينا - حتما - أن نفعل ذلك عندما لا نرى هذه الأشياء الا بالعين المجردة ، أو عندما لا نتفحصها الا ظاهريا وهو ما يحدث في غالبية الأحيان . ومهما يكن من ضالة شأن موضوع ملاحظتنا ، حين نفعل ما في وسعنا للإشارة اليه ، فلا بد أن نبذل فيه اهتماما جادا ، والا فسنعرض أنفسنا بفعل احمالنا الى أن نتهم بالجهالة وعدم الاخلاص ، وإذا

كانت التفاصيل التي دخلنا في أوصافها في بعض الأحيان ، عديمة الجدوى  
فقد كانت أكثر وجوباً حتى تتفادى الأخطاء كما أنها كانت - على الأقل -  
ضرورية حتى نستطيع نمقل إوالية ( ميكانيزم ) بنية هذه الآلات . وأن  
نحكم على خاصيات نغماتها وكذلك على اختلافها النغمي ، ويعرف الصناع  
كم من التغيرات الكبيرة يمكن أن تتسبب فيها - في التأثير الذي تنتجه  
آلة ما - أو هي الاختلافات في أطوال أو نسب أبعاد الجسم الرنان ، أو أي  
جزء آخر من أجزاء آلة موسيقية ما .

ومع ذلك فسنبقى دوماً مخلصين للقاعدة التي فرضناها على أنفسنا ،  
بالأ تقدم تفسيراً إلا للأمور الجسدية بذلك ، وإلا تشير إلا إلى تلك التي  
تستطيع ، بسبب أصالتها أو غرابتها ، أن تثير الفضول ، ولذلك فسنكتف  
عن الحديث عن الأربطة التي لم توضع على الناي الجريف ، إلا لتغطية عيوب  
عارضة ، ولن نشغل أنفسنا إلا بأشياء تنتسب أساساً إلى شكل وبنية  
هذه الآلة .

---

الهوشى :

### البحث السادس

حول شكل الناي الجرف ، حول أبعاده وأبعاده أجزاءه ،  
وحول تعيين علامته ، وحول جدولته الموسيقية

يتكون الناي الجرف من طرف قصبة بوص ، تضي متسعة تدريجيا من  
أعلا الى أسفل ، ومن ثم قرن على شكل مخروط كروي الشكل مجنوع عند  
قمته ، ويبلغ طول البوصة وحدها ٤٦٨ مم ، ويبلغ طولها مع الفم ٤٨٨ مم ،  
ويصل طول قطر محيط الأنبوب ، من أعلا الى ٢٥ مم ، ويصل من أسفل الى  
٢٢ مم .

وأسفل الرباط الأخير ترق البوصة بلا جدال كيما توضع فيها حلقة  
من النحاس ، على نحو ما نرى في الناي الكبير ، ولكنها مع ذلك تكون منفصلة  
فيما هو مرجح ، عن آلة الناي الجريف التي تقوم الآن بوصفها . وفي هذا  
الموضع المرقق ، لا يبلغ قطر الأنبوب سوى ٢٠ مم ، وقد صنع لم الناي ،  
كما هو الحال في الناي شاه على وجه التقريب ، وإن يكن شكله أقل كروية ،  
ويمتد بشكل أكثر استقامة ( أى أقل تقوسا ) ، على هيئة مخروط ، وكان  
يمكن أن يصنع مخروطا حقيقيا مجنوعا لو أن زوايا قاعدته لم تكن قد دورت ،  
ويبلغ طول هذا الفم ، بما في ذلك الحلق الذي يشكل جزءا منه ستة وعشرين  
ملليمترا ، ويبلغ قطر الجزء الذي يشكل قاعدة للمخروط أربعة وثلاثين  
ملليمترا ، أما الجزء المجنوع ، وهو كذلك قطر قناة الفم تسعة عشر  
ملليمترا .

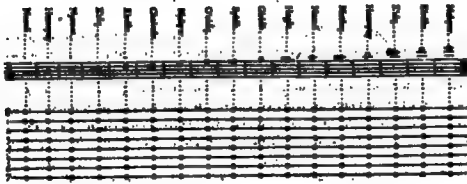
وقد ثبتت تقوُّب الملامس على السلاصيات الثانية والثالثة والرابعة ، وهى مستديرة الشكل بقطر يبلغ ثمانية ملليمترات ، وقد اصطلقت التقوُّب الستة الأولى ثلاثة ثلاثة ، فى خط واحد ، يقسم السبطح الأمامى للآلة الى قسمين متساويين ، أما الثقب السابع فيقع على الجانب الأيسر ، مما يجعل من الميسور بلوغه ببصير اليد اليسرى ، والذي ينبغي أن يسده ، وعن يمين هذا الثقب ، يرى ثقب آخر ولكنه مسدود بالشمع ، ولا بد أنه كان يستخدم نفس الاستخدام الذى كان للثقب السابق ، عن طريق شخص ما كان يمسك بهذه الآلة باليد اليسرى ، مثلما تفعل نحن ( وان يكن هذا أمرا مضادا للعادة المتبعة بين المصريين والشرقيين عموما ) ، مما كان يؤدى ، بالتالى ، الى عدم استطاعته أن يسد هذا الثقب ، وكذلك التقوُّب الأخرى ، الا بأصابع اليد اليسرى ، أما عن الثقب الثامن ، الموجود الى الخلف فانه يسد عن طريق إبهام اليد التى تمسك بالآلة الموسيقية ، على نحو ما شرحنا عند حديثنا عن الناي شاه .

ويقع أول التقوُّب الأمامية الستة على مسافة ٢١٨ مم من الطرف العلوى للأنبوب ، وعلى مسافة ملليمترين من العقدة التى تليه ، أما الثقب الثانى فيقع على بعد ٢٢ مم أسفل الثقب الأول ، والثالث على مسافة من الثانى مساوية لهذه ، والرابع على مسافة ٣١ مم من الثالث ، وتفصل الخامس عن الرابع مسافة ٢٢ مم . وتفصل مسافة مساوية لهذه بين الخامس والسادس ، أما الثقب السابع ، المتقوُّب جانبيا فيقع على مسافة ٢٩ مم من الثقب السابق وعلى مسافة ٤٣ مم من الطرف الأدنى من البوصة ، كما يقع الثقب الثامن ، الموجود الى الخلف ، على مسافة ١٨٢ مم من أعلا الأنبوب أو القصبة ، و٤٣ مم من العقدة الموجودة فى أسفله .

وهكذا يكاد يكون ما فى هذا الناي ، ذى الثمانية تقوُّب ، يماثل كل

ما لاحظناه فى الناي الكبير ذى السبعة ثقوب : سواء فيما يتصل ببنيته ككل  
أو فى ترتيب وأطوال أجزائه ، لكن الثقب السابع ، وحده ، الواقع عند  
المقدمة ، والذي يسدونه بينصر اليد اليسرى ، هو الذى يتسبب ، فيما  
يبدو ، فى كل الفروق التى لاحظناها فى استخراج النغمات أو تعيين  
اللامس ، وهو الأمر الذى نستطيع أن نصل فيه الى قرار عن طريق تأمل  
الجدول النغمى التالى :

### جدول ومساحة نغمات الناي الجوف



## الفصل السادس

سمول ذو لرج النوع من الناي الخفائي (أو الرجي)

الذي يسمونه في العربية بالأرغول



## المبحث الاول

حول طابع ونمط الأوغول (١) ،

وحول أصل وزمن ابتكار الأوغول ، وأسم مبتكره

لو أن حكمنا على الأوغول قام على أساس شكله فقط ، كما يفعل انسان لا يعرف عنه بعد سوى صورته ، فقد يكون عسيرا علينا أن نقتنع بأن هذه الآلة الموسيقية من صنع فلاحين خشنيين ، ريفيين وأنصاف متوحشين ، كما هو عليه حال فلاحى مصر المحدثين ، هذا البلد الذى ظل فيه الانسان يحيا خاملا منذ قرون عديدة ، داخل حوة اشد الجهالات بلاهة ، وأكثر ضروب البربرية جلبا للعار ، ومع ذلك فانه لشيء قمين بأن يسترعى انتباه الرحالة طويلا أن تكون هناك تلك البساطة المتناهية التى للآلات المستخدمة فى هذا البلد ، فى مجال الفنون ، والتى ظلت بميدة عن أن يتناولها تعديل من أى نوع يأتيا عن طريق مؤثرات خارجية ، وتكشف لنا هذه البساطة فى رأينا ، ومهما تكن خشونة اليد العاملة التى تصنعها ، عن أقصى درجات الكمال الذى بلغته الفنون قديما فى مصر ، والتى زالت عنها اليوم ، ذلك أن بساطة الوسائل تكون عادة ، فى مجالات الفنون التى ترجع الى عصور ضاربة فى القدم ، ميزة من مميزات الكمال ، ومن أكثرها صحة ، فاذا كانت هذه البساطة قد ظلت تحتفظ بنفسها فى أشياء كثيرة ، فلا يجوز لنا أن ننسبها الا الى لامبالاة المصريين الطبيعية ، والى نأيهم عن كل ضرب من ضروب التفتير . ذلك أن الانسان لا يستطيع ، دون جدال ، عن طريق وسائل أكثر من هذه بساطة ، وبقدر أكبر من التوفيق والاستيعاب



أن يفهم آلة موسيقية أكثر جمالا وتناسبا ، ويوحى شكلها فى مجمله .  
بهارمونية تفوق ما توحى به آلة الأرغول هذه .

وعندما تقارن الأرغول بالآلات الموسيقية الأخرى من هذا النوع ، فإن  
هذه الآلة لا تخلو مكانها لأية واحدة منها ، طالبة إليها المذرة . ومن جهة  
أخرى ، فليس مرجحا قط . ولا هو ممكن كذلك . أن ينشأ هذا النوع من  
الآلات عند شعب عاطل عن الذوق ، فى مجال فنون الترفيه ، وفى عصور  
انحطاط وجهالة .

لقد كانت النايات المصنوعة من البوص على غرار هذه (٢) وكذلك  
النايات المزدوجة ، والنايات الوترية (أى الفردية) ، وغير المتساوية ، معروفة  
فى العصور القديمة ، ولكن ابتكار الناي ذى القصبات المدينة غير  
المتساوية (٣) قد تاه فى ظلمات الأزمان ، حتى لقد أعطاه الناس أصلا  
أسطوريا (٤) ، فنسبوه الى الآلهة (٥) ، وهو واحد من أقدم آلهة مصر .  
صحيح أن هذا الناي قد صور لنا باعتباره مكونا من سبع قصبات غير  
متساوية (٦) ، وأن الأرغول لا يتكون الا من قصبتين ، وأن كل نفمة فى  
الناي الأول - ناي الآلهة بان - تصدر عن قصبة بيمينها (٧) فى حين تكفى  
قصبة واحدة هنا كى تصدر نغمات عديدة ، وهو أمر يفترض وجود فن بالغ  
الكمال فى هذه الآلة الأخيرة ، كذلك نسب الى سيلينا\* ابتكار ناي ذى  
قصبات متعددة ، وإن لم يحدد لنا عددها (٨) ، كما نسب الى هارميس\* (٩)  
ابتكار ناي كانت قصباته المدينة تلتصق الى بعضها البعض بفعل الشمع ،  
كما يذكر دافنيس\* (١٠) Daphnis باعتباره مبتكرا للناي الرعوى ،

---

\* اله المرامى والغابات هند الفريجيين وأبو باخوس من الرضاعة -  
الترجم .  
\* دافنيس شاعر صالئ ينسب اليه ابتكار الشعر الرعوى - المترجم .

وبإيجاز ، فلسوف نسهب كثيرا اذا ما شئنا ان نتذكر كل اسماء من عكفوا على تطوير الناي ذى القصبات المدينة بنية الوصول به الى مرتبة الكمال .

وليس هناك ما يدعو لان نتحدث عن الناي المزدوج الذى كان

الفريجيون يستعملونه فى أغنياتهم على شرف كيبيل(١١) \* Cybèle

وقد عرف هذا الناي كذلك ، وقد كان مقفولا ومصنوعا من خشب البقس .

عند الفريجيين ، وعرف عند قدماء المصريين باسم فوكتكس ، وكان يصنع

هناك من نوع من نبات اللوتس الذى ينمو بصفة خاصة فى افريقيا ، ويدور

الحديث هنا حول ناي مزدوج مصنوع من البوص ، قصبته مستقيمتان وغير

متساويتين ، أما فتحة نفخة أو فمه فليست سوى شق أو صدع يتم احداثه

عن طريق احداث قطع طولى فى كل سمك البوصة ، دون انتزاع شئ من

جسم البوصة ثم من شظية على شكل لسين يفتح مرارا لنفخة المازف التى

تؤدى لاحداث النفثات ، وتلكم هى الأوصاف التى كانت تحدد هذه الآلة

عند الاقدمين ، ولقد تم رسم هذه الصفات بأقلام الغالبية من المؤلفين

الاغريق واللاتين ، وبطريقة لا يستطيع امرؤ ان يتجاهلها أو ينكرها أو

أن يسمي الفن بها ، فثيوكريت Théocrite : لا يدع مجالا للشك حول

استخدام النايات المزدوجة الرعوية عند الاقدمين ، فهو يتحدث عنها بعبارة

ايجائية ، لا لبس فيها(١٢) ، وكان يطلق عليها اسم النايات التوائم

أو المتزاوجة ، كما يخبرنا عن نايات رعاة البقر قائلا ان هذه النايات الأخيرة

تتكون من قصبات عديدة تلتصق الى بعضها بالشمع على غرار ناي بان(١٣) ،

---

\* ابنة السماء ( اورانوس ) وجييا الهة الأرض والحيوانات ، وزوجة زحل وأم جوبيتر وبتون وبلوتون وجونون ، كما تذكر الميثولوجيا القديمة - المخرجم .

وليست عبارات فونوس في ديونيسيائه *Dionysiques* عن هذا الأمر بأقل وضوحا حين يقول : « هاتوا هذه الجرسيات المخصصة لباخوس ومعها جلد العنزة ، وأعطوا للآخرين الناي المزوج حتى لا أصبح على غضب فويوس *Phoebus* » لأنه ينفر من النفثات التي أحدثها بناياتي ، (١٤) ، ويتحدث أوفيد يوس عن ناي رعاة يتكون من قصبتين غير متساويتين (١٥) ، وهذا دافنيس ، الذي ينتمى أصلا إلى صقلية ، والذي ذاع صيته على لسان الفهرراء باعتباره مبتكرا للناي الرعوى (١٦) ، يجرح في يده ، كما يروى لنا ثيوكريت ، بواسطة شسظية بوس ، حين أراد أن يصنع نايًا . ويحدثنا بروبرتوس (١٧) *Propertius* عن آلة من هذا النوع يشير إليها باسم *البوصة المتساوية* . ويطلب هارمونيدي *Harmonide* في مؤلفه (١) لوسييان (١٨) ، *Lucien* إلى تيمائوس بينما هو يرجوه أن يعلمه فن العزف على الناي ، أن يعلمه بشكل خاص كيف يؤلف نغمات ميلودية عن طريق تمرير نفخة هواء من فمه ، من خلال لسان صغير (١٩) ، وهناك أمثلة لا حصر لها مماثلة ، تبرهن لنا جميعها أن الأقدمين قد عرفوا الناي المزوج المصنوع من البوص ، والذي نراه اليوم مستخدما بين الفلاحين . وهم مزارعو مصر اليوم تحت اسم *الأوغول* ، وليس من الضروري ، فيما يبدو لنا ، أن نورد شهادات أخرى ، تضاف إلى الشهادات السابقة ، لكي ندلل على أمر تمت البرهنة عليه بالقدر الكافي ، وهكذا يتضح أن الآلة الموسيقية التي نحن بصدد الحديث عنها ، كانت معروفة منذ العصور القديمة ، والضاربة في القدم .

فهل نريد أن نعرف الآن إلى أي عصر من العصور يعود الناي الذي نحن بصدد الحديث عنه ، ومتى تم ابتكاره ؟

إن أبوليوس لم يكتف بالاشارة إلى هذا الناي ، وإنما قد فسر لنا كذلك التأثير الخاص لنغمات كل واحدة من قصبتى البوص غير المتساويتين . وهذا

التأثير الذى لا يزال هو نفس تأثير نفحات الأرغول ، قد جعله أبوليوس .  
على نحو ما . محسوسا بفعل طنين الكلمات التى استخدمها كى يشرح لنا  
ذلك ، ولهذا السبب فلسنا سعداء عندما نضطر الى ترجمته ( لأن كلامه يفقد  
الايقاع الذى له فى لفته الام ) ، يقول أبوليوس (٢٠) : « كان هيجانيس .  
والد مارسياس ، هو أول من جعل آلاتى ناي ترددان أنغامهما بواسطة نفخة  
واحدة ، وفى وقت واحد ، وأول من استخرج نفحات حادة عن طريق مخرجين  
الى اليمين والى اليسار . كانت ( أى النفحات ) تشكل بتزاجها مع طنين  
الناقوس نوعا من الهارمونية » . لم يكن يوزنا سوى هذا الوصف حتى  
تجلو أضواء الموضوع كل ما انتهينا من قوله حول قدم أصل الأرغول ،  
وها نحن أولاء نرى أنه يعود الى القرن الخامس عشر قبل مولد المسيح أى الى  
حوالى العام ٢٣١٣ من عامنا الحالى ( ١٨٠٢ ) . فمن المعروف أن هيجانيس  
قد ذاع صيته قبل مولد المسيح بخمسة عشر قرنا (٢١) على نحو التقريب ،  
وبمعنى آخر ، فإن هذا يجعل ما دفعنا شكل هذه الآلة لأن نحدثه أمرا  
لا ريب فيه ، كما يبرهن على أن اختراع هذه الآلة الموسيقية يعود الى رجل  
صاحب عبقرية انضجتها المعرفة وذى مزاج راق ، ولد فى عصر يزخر  
بالأحداث الكبرى ويزدهم بعظماء الرجال ، فبرغم كل ما يقوله أبوليوس  
عن هذا الأمر ، يظل التاريخ والوقائع بالنسبة لنا المعول الرئيسى ، وليس  
ما يرثيه هو من أحكام حول هذه النقطة ، فلقد أخطأ ، ولا ريب ، حين يطلق  
صفة المحشونة (٢٢) على قرون كف الناس فيها عن ألا يأتوا الا كل ما هو  
نافع ، ومفيد ، وأصلوا ، فى الوقت نفسه ، ما لم يكن ترتجى من ورائه  
سوى المتعة وحدها ، وفى هذا نتعرف على مبدأ قدماء المصريين ، هؤلاء القوم

---

\* تصاحب نفخة الناقوس الفليضة اللحن الرتيب الذى يصدر عن  
الأرغن . ( المترجم ) .

المشهود لهم بأنهم أكثر أمم الأرض حكمة وأغزرهم ثقافة وعلماء ، فى العالم القديم كله ، اذ كان هؤلاء يوقفون تقدم ضروب الفنون والصناعة ، بل كذلك طفرات المبقرية ، عند تلك النقطة التى يقدو فيها التقدم فى هذا الضرب من ضروب الصناعة والفنون أو ذاك خلوا من النفع ، كما كانوا ينظرون الى استخدام الانجازات فى غير الأغراض التى جاءت هى كضرورة لا محيص عنها ، بالنسبة لها ، باعتباره انتحالا مجحفا بسعادة فى هذا الزمن - ولا يمكن ، بالتاكيد ، أن يعد عصر هييجانيس خشنا لأن المصريين ، أوقفوا تطوير نعمة النأى عند هذا الحد (٢٢) ، أو لأن النأى لم يكن يتخلله كل هذا العدد من الثقوب (٢٤) ، أو حتى لأن العزف عليه لم يكن قد ابتكر أو كان قد ظهر لأول مرة (٢٥) . فلقد كان المصريون والكلدانيون والفريجييون والفينيقيون ، عندئذ وبالفضل ، شعوبا ذات حضارة متقدمة ، وكانت معارفهم فى مجالات العلوم والفنون قد بلغت شأوا بالغ الكمال ، بل لعلها كانت قد وصلت عندئذ الى الدرجة التى تتحقق فيها سعادة الشعوب دونما حاجة الى مزيد من التطوير ، ولا يتبقى الا أن أبولوس قد أصدر حكمه الجائر هذا على شعوب هذه الأزمان الضاربة فى القدم تحيزا مسبقا أعمى من جانبه لمصره هو ، أو قل ان السبب فى ذلك يعود الى جهالة مطبقة بالتاريخ .

ولربما يقول قائل : ولماذا اذن نتجشم كل هذا العناء من أجل نأى بائس لفلاح أشد يؤسا ؟ ونحن نقر بذلك عن طيب خاطر ، ومع ذلك فلقد تبينا ، فى مؤلف لنا من الطبيعة نفسها التى لهذا المؤلف ، أنه مغول لنا أن نجتاز تلك الحدود البالغة الضيق ، التى انصرفت فى اطارها ميكانيزمات الفن الموسيقى وممارساته الرتيبة . وأنه لا بأس بنا ، كلما هيا لنا موضوعنا الفرصة أن نقدم بعض اجتهادات وأفكار نافعة ، لكن سائلنا قد يعود

يحتاجنا : وماذا يهنا اليوم أن نعرف أن الرعاة قد استخدموا آلة موسيقية صائفة منذ ثلاثة آلاف عام ؟ وأية فائدة يمكن أن يجنيها امرؤ من هذا الاستعراض لهذه المعارف المتزاحمة ؟ ولم لا نكتفى ببساطة بأن تفسر لنا ، في ايجاز ، تركيب وبنية الأرغول الذي لن نفيد منه شيئا الا مجرد ما نجنيه من نسبة الأمر كله الى الحملة الخالدة على مصر ؟ وفي الحقيقة ، فلعل الأكثر راحة لنا أن لم تكن قد اقحمنا أنفسنا في هذه البحوث ! ومع ذلك ، فحيث لم نستطع أن نقنع أنفسنا بأن الوقائع التاريخية ليس لها من نفع سوى اشباع الفضول ، وحيث أنا ، عكس ذلك ، على يقين بأن الوقائع لا تنقل الا باعتبارها نصائح وتجارب تخلفها أجيال مضت لأجيال تتعاقب ، فنحن على يقين بأننا لم نتجاوز الحدود حين نلتزم بتأمل هذه الوقائع ، وأن علينا بالتالي أن نسعى لتبديد الغموض ، كلما كان ذلك ممكنا ، عن كل ما يتصل بعادات وممارسات الأقدمين ، فعل أساس المعرفة الدقيقة بهذه العادات والممارسات يصح فهمنا لمؤلفات المؤلفين من الإغريق واللاتين ، وهم الذين نقلوا اليها أكثر وقائع هذا التاريخ القديم أصمية فعل سبيل المثال فإن ما انتهينا من ملاحظته حول استخدام الأقدمين للنار الحقل المزدوج ، الذي يشبهه كثيرا أرغول المصريين المحدثين ، وكذا المقابلات والمقارنات التي توصلنا عن طريقها الى تحديد التماثل القائم بين هذا النار الرعوى المزدوج الذي كان لدى الأقدمين وبين أرغول الفلاحين ، موضع حديثنا ، أو بالأحرى وقوفنا على هوية هذا النار القديم - إنما يلقى المزيد من الأضواء على نص نجده عند شارح أو مفسر بنهار ، يقر العلماء المتخصصون أنفسهم بأنهم لم يتمكنوا من فهم معانيه بدقة ، اذ يخبرنا هذا الشاعر عند بداية الأنشودة التي ألفها على شرف عازف ناي ميداس بقوله : وعلى الرغم من أن لسان ناي هذا

العازف قد انشئت ال داخل الآلة نفسها ، التي اختار - هو - أن يعزف عليها ، فإن ذلك لم يمنعه من مواصلة العزف ، وعلى هذا فحيث لم يستطع العلماء أن يتخيلوا امكانية وجود آلة عزف أخرى يمكن أن تنطبق عليها هذه الملاحظة سوى الناي ذى المنقار ، وحيث لم يتصوروا كيف يفدو ممكنا الافادة من هذه الآلة وقد انشئ ما اعتبروه لسانا ( أو لسينا ) لها ، أى هذا الطرف الخشبي الذى يشغل الفتحة العلوية للأنبوب عند موضع الفم (٢٦) ، فإن الأمر قد انتهى بهم الى القول بأنهم لم يفهموا جيدا كيف كان ميداس يستطيع أن يواصل عزفه على الناي بعد أن انشئ هذا اللسان .

وينبغي لما قلناه فى وصفنا للصفارة المصرية ، وهى من نوع الناي ذى المنقار أن يكون قد تبين بجلاء أن قطعة الخشب المستديرة ، المخروطة بميل من جانب والمفرغة بعض الشيء من الجانب الآخر ، والتي تسد فتحة الآلة لتشكيل لها أو منقارها ، هى بالغة السمك لحد لا يمكنها معه من أن تنثنى ؛ فاذا ما أصابها ، برغم ذلك خلل مهما تكن ضلآته ، فمن شأن ذلك أن يجعل الآلة غير صالحة مطلقا للاستعمال . ومع ذلك فلم يحدث أن أشير الى هذه القطعة أو الطرف الخشبي على الإطلاق . وهى قصيرة ويبلغ سمكها سمك الإبهام ، على أقل تقدير ، باسم اللسان ، ولكن الأمر ليس على هذا النحو . فيما يتصل بهذه القطعة نفسها من الناي القديم المزدوج ، والذى يعرف الآن فى مصر باسم الأوغول ، فهذه القطعة التى فصلوها عن طريق أحداث شق طولى فى سمك البوصة ، وهى الجزء من الآلة التى لم يعد يرتبط بالأنبوب الا عند موضع واحد . كان يشار اليه على الدوام ، فى اليونانية القديمة ، وفى اللاتينية ، وفى الفرنسية باسم لسان . وليس هناك نوع آخر من آلة الناي يوجد به لسان سوى هذا الذى يسمونه الأوغول فى العربية ، ونعرف نحن فى فرنسا هذا الصنف من الناي ، وإن يكن أصغر حجما تحت

اسم Chalumeau أى الشبابة ، وهو فى حقيقة الأمر ليس سوى ساق سنبل  
أو أنبوب من قش مشقوق بشكل طولى من أعلا ، على غرار الأرغول .  
وعن شبابة مماثلة يحدثنا فرجيل فى هذا البيت :

« انك تعزف الانشودة الرعوية على الناي الرقيق »

وكذلك فى البيت التالى :

« أنا ذلك الشخص الذى عزف منذ زمن على الناي الرشيق »

ولا يختلف الأرغول قط عن هذه الشبابة الا فى انه مصنوع من قصبه  
بوص ، والا فى أن أطوال أبعاده أكبر بكثير من نظائرها فى هذه الشبابة -  
وعلى هذا يكون الأرغول هو الآلة الموسيقية الوحيدة التى يمكننا أن نطبق  
عليها ملاحظة شارح بندار - وفى واقع الأمر ، فإذا ما أخذنا فى اعتبارنا  
أن لسان ناي مماثل يكون رقيقا على الدوام بعض الشيء بسبب طوله وعرضه ،  
وأنهم يبرونه من أعلا عندما يكون سمكه أكبر مما ينبغى (٢٧) من أعلا ،  
ناحية الطرف ( العلوى ) للآلة ، فإن علينا أن نتوقع ، كأمر مرجح حدوثه  
على الدوام ، أن هذا الشيء ينتنى ويرتد اذا قابله جسم صلب من أى نوع  
يبدى تجاهه بعض مقاومة ( أو يحدث عليه بعض ضغط ) . كما يحدث أن  
يرتطم أحد أصابعنا ونحن نتحسس ( الأرغول ) بأصابعنا متجهين من أسفل  
إلى أعلا ، بطرف هذا اللسان ، أو اذا ما اعوج - هو - بعد تجفيفه بعد أن  
يناله بعض البلل ، ومن المرجح أن يكون ناي ميداس ، وقد انتنى لسانه بفعل  
حادث مشابه ، لم يحل دون ميداس ومواصلة العزف عليه ، فحيث يتصفق  
هذا اللسان بالمرونة فلن يكون من الصير ( بالنسبة لعازف متمرس ) أن  
يبقى عليه ، عن طريق الضغط فوقه بشدة بواسطة الشفاه فى الوضع  
والاتجاه الذى لا بد له أن يتخذها ، بحيث لا يشكل الأمر بالنسبة للعازف  
الا صعوبة نشأت ولا بد من التغلب عليها .



## الهوامش :

- (١) انظر اللوحة CC . الأشكال ٢١ . ٢٢ . ٢٣ .  
 (٢) يوريبديس . ايفيجنيا في أوليد . البيت ١٠٣٧ .  
 Théocrit, Bucol. idyl, VIII, v. 21 et seqq. Virgil, Bucol. écolg. II (٣)  
 Pausan. Arcard. P. 518, Virgil, Bucol. écolg. II V32 et seqq (٤)  
 (٥) أوفيديوس . مسخ الكائنات . الكتاب الأول . البيت ٧٠٧ وما بعده .  
 Virgil, Bucol. VIII  
 (٦) Virgil, Bucol. écolg. II v. 24, 31 et seqq.,  
 Tibul, lib II, eleg. V, V. 29 et seqq.  
 (٧) Lucret. De rerum nat. lib IV, V. 589.  
 (٨) آئينايوس . مادة الفلاسفة . الكتاب الرابع - الفصل ٢٥ .  
 ص ٥٨٩ .  
 (٩) فرجيل . الانبادة . الكتاب العاشر . البيت ٦١٧ وما بعده .  
 Théocrit, Epigr., et Bucol. idyll, VIII, Virgil, Bucol. écolg. V. (١٠)  
 ثيوكريتوس . الاجرامات . والقصيد الرعوية رقم ٨ .  
 فرجيليوس . المختارات الرعوية رقم ٥ .  
 وتري في مصر نايات بوص ذات سبع وثمانى وتسع قصبات . بل يصل عدد هذه البوصات لما هو أكثر من ذلك . من أطوال مختلفة . وتأتى فى ذات الترتيب الذى جاءت عليه فى ناي الآله بان . وتلتصق هذه القصبات فى آلات الناي تلك . الى بعضها البعض بالشمع . وتضم الى بعضها كذلك عن طريق خيط أو رباط يضمها جميعا فى الوقت نفسه . ولا يستخدم هذا النوع من النايات الا بين الفلاحين أو أبناء طبقة الشعب . ويطلق عليه هؤلاء اسم جناح أو موسيقال . وقد أعملنا وصف هذه الآلة لأنها قد جاءت على وجه الدقة على نحو ما صنعت عليه الآلات من هذا النوع . التى نراها فى أوروبا . والتى نسمعها تتردد عادة فى شوارع باريس منذ بضع سنوات .  
 (١١) فرجيل . الانبادة . الكتاب التاسع . البيت ٦١٧ وما بعده .  
 « حيث الناي ذو القصبتين يعزف اللحن الذى اعتدتن سماعه » . وحيث تدعوك الدفوف والمزامير البيكونية المصنوعة من خشب البقس . والتى تخص الأم الأيدية ( كيبيل ) .  
 (١٢) « ألا ترغب بحق الموسيات ( = ربات الفنون ) فى الانشاد على نغمات المزامير المزجج ؟ ان هذا الامر مبهج بالنسبة لى . فانا ايضا عندما اسمك الناي سايدا فى عزف أحد الألحان . اما دافنسى الذى يقوم بالحرث فسوف يشجنا فى تلك الاثناء عندما يعزف على مزاميره المكسو بطبقة من الشمع بانفاس متواترة . ونحن والفنون خلف الكهف بالقرب من شجرة البلوط الكثيفة الأوراق . فتكون بذلك قد حررنا الآله بان ذا سيلان الماعز من سطوة النوم » .  
 Théocrit, Epigr. V (١٣)  
 Théocrit, Bucol. idyll VIII, V. 18 et seq. Epigramm. II

ثيوكرتيوس . القصيدة الرعوية رقم ٨ ، بيت ١٨ وما بعده ، اجرامه  
رقم ٢ .

(١٤) « اعطوني جلجل باخوس وجلد الماعز ، وزودوني كذلك بالنأي  
المزدوج ذي النفحات العذبة . حتى لا اثير حفيظة فوبيوس ، لانه يرفض صوت  
مزماري المغم بالخيوية » .

نونوس الديونيسييات ، البيت ٣٩ وما بعده .  
وان يكن الامر على غير هذا النحو فيما يخص النأي المزدوج الذي  
يتناوله بالحديث في البيتين ٢٣٢ و ٢٣٣ من ديونيسيياته - الكتاب  
الأربعون :

« كانت المزمار ذات القصبتين المنسوبة الى بريكينتوس (جبل الربية  
الأم) تصعد زمجرة مربعة ذات طابع حزين عرفت به منطقة ليبيا » .  
ويلمح نونوس باشارته الى هذا النأي الذي كان اثنين نفحاته يعبر عن  
حداد مفزع شبيه بحداد الليبيين . الى تلك الصرخات المولولة والتي كانت  
تصاحب جنازات الموتى ، الذين كانوا يدفنون في جبال بالفة الروعة .  
نراها بطول حافة الهضبة الليبية . كما يريد أن يتناول النايات الفريجية  
التي كانت تستخدم في عبادة كيبيل Cybele في اعياد باخوس . وكانت  
هذه النايات المزدوجة متساوية القصبتين . ولم تكن قصبتها مصنوعتين من  
البوص ، وانما من خشب البقس أو من نبات اللوتس . وكانت تنتهي بفتحة  
بوق على هيئة قرن ، وقد رسم شكل هذا النوع من النأي في كهوف ايليتيا  
( الكتاب ) في اثر موكب جنائزي . وعلى هذا فان هذا الصنف من النأي  
يختلف كلية عن الارغول .

Ovid. Remel. amor. V. 181 (١٥)

Théocrit. Epigram., et Bucol. idyll. VIII. Virgil. Bucol. eclog. II (١٦)

Propert. lib. IV, eleg. VIII, V. 52 (١٧)

Lucien. Harmonides (١٨)

(١٩) هذه الكلمة في Lucien قد عبر عنها بكلمة : ( لسان المزمار )

Apul. Florid. lib I, p. 405; Lutetiae Parisiorum an. 1601 (٢٠)

(٢١) تشهد رخامات ارندل Arundel بنفس هذه الواقعة وتحدد  
Chronicus Canon , Egypt. Hebr. et gr. cum Disquisit. D.J. Morshami  
ad seculum IX, p. 112 Londini, 1672; Langlet, Tablettes Chronologi-  
ques etc;

هذا الصنف كوقت لحوثها . انظر :  
أثيناويوس ، مادبة الفلاسفة ، الكتاب الثاني عشر . الفصل الثاني ،  
الصفحة ٦١٧ .

Rudibus adhuc seculis solers Hyganis ante alios canere. (٢٢)

Apul. ubi suprâ. وترجمتها:

« من القرون الفائرة حتى الآن غنى هيجانيس الماذق قبل الآخرين » .

[ أبوليوس ، أعلاه ]

(٢٣) « حقا لم يبرح في عزف الصوت بجان ثابت » نفس الموضع

(٢٤) « لا ولا المزمار ذو الثقوب الكثيرة » نفس الموضع

(٢٥) « وبكل تأكيد فإنه حتى ذلك الوقت .. كان ذلك الفن الذي ظهر حديث الاكتشاف » .

(٢٦) حول وصف هذا الجزء - انظر ما قلناه عند حديثنا عن ناي المصريين ذي المنقار والذي يطلقون عليه في المربية شباة أو صفاة .

(٢٧) انظر اللوحة CC الشكل رقم ٢٤ .

## المبحث الثاني

### عن الأرغول - وعن أجزائه ووظيفته

توجد ثلاثة أصناف من الأرغول (١) : الكبير ويسمى الأرغول الكبير ،  
والوسيط ويسمونه الأرغول الصغير ، والصغير الذى يطلقون عليه الأرغول  
الأصغر .

ويتركب كل واحد من الثلاثة من قصبتين أساسيتين . أولاهما A  
أكبر طولاً وثانيتهما B ذات طول أقل . وتضم أحدهما إلى الأخرى . وذلك  
بالإضافة إلى أطراف عديدة ، تكون فى أدنى ( أى فى نهاية ) الأنبوبين  
الرئيسيين A و B . أما القصبه الطويلة A فنطلق نحن عليها اسم الجسم  
الكبير ، وأما الصغيرة فنسميها الجسم الصغير . وأما الطرف أو القصبه التى  
تضاف إلى هاتين القصبتين فقد أسميناها الجسم الأمامى أو ما قبل الجسم ،  
وأشرنا بالحرف C إلى الطرف الذى ينتسب إلى الجسم الكبير A ، وبالحرف  
D إلى الطرف الذى يضاف إلى الجسم الصغير B ، كما أسمينا الجزء الذى  
يضاف إلى قمتى هاتين القصبتين **البوقال** E إذ يوجد فى هذا الجزء المضاف  
الشق F واللسين L اللذان يكونان الفم ، كذلك أطلقنا على الأطراف  
الأخرى التى أضيفت إلى النهاية الدنيا من الجسم الكبير A وإلى ما دون  
الجسم الصغير B اسم **الوصلات** وقد رقمناها بأرقام رومانية .

وتتقب الجسم الصغير B ستة تقوب رقمناها بالأرقام العربية ١ ،  
2 ، 3 ، 4 ، 5 ، 6 ، ومن شأن هذه الثقوب تحديد ملامس الآلة ،  
وينتج الجسم الصغير B النغمات الحادة التى تكون اللحن المصاحب للقاء  
والذى يعزف على هذه الآلة ، وهو يقع إلى اليسار من الجسم الكبير A (٢) ،

والذى لا يردد سوى نغمة غليظة ، تستخدم . شان الأوتار الفايطة *basce* فى كل الآلات الوترية ، أو شان نغمة الناقوس بالنسبة للحناء . وليس لهذا الجسم الكبير من فتحات سوى شق الفم . والثقب الموجود فى الطرف الأدنى من قناة أنبويه .

وتزود كل قطع البوص التى تتكون هذه النايات منها ، وفى مواضع عدة منها ، بأربطة عبارة عن لغات عديدة من دويارة صغيرة أو خيط سميك . مدحون بالشمع المخلوط بالراتنج . وتستخدم بعض هذه الأربطة فى ضم القصبتين ، كل منهما الى الأخرى . وتضمهما معا فى الوقت نفسه . وسنطلق على هذه الأربطة هنا اسم **الزُدوجات** ، تمييزا لها عن الأربطة التى سنتناولها فيما بعد . وسنشير إليها بالحرفين *dd* . وتستخدم الأربطة الأخرى فى دعم وتقوية الأطراف المخصصة لتلقى أطراف أخرى . فحيث جوفت الفتحة هنا ووسعت لتسهيل دخول الأطراف الأخرى فيها . وحيث باتت بالتالى ضعيفة ، فانها قد لا تستطيع مقاومة الضغط الذى تحدثه هذه الأطراف عند دخولها فيها . وسنطلق على هذه الأربطة اسم **الأربطة البسيطة** ( أى المفردة أو غير المركبة ) وسنشير إليها بالحرف *s* . كذلك فمن شأن هذه الأربطة الأخيرة أن تستخدم كذلك كسوة لعقد البوص على غرار ما تفعل أربطة مماثلة تغطى عقد القصبية التى يتألف منها الناي . أما الفرق الوحيد الذى يمكن أن نلاحظه هنا فهو أنها فى حالة الأرعول تعقد فوق لحاء البوص مباشرة وليس فى حز معمول فى سمك الخشب ( على غرار الناي ) . كذلك سنميز هذه الأربطة الأخيرة عن بقية الأربطة الأخرى بأن نطلق عليها اسم أربطة الزينة أو الأربطة ( الفراحى ) . وسنشير إليها بالحرف " .

ويشدد على الأربطة المزدوجة *dd* المستخدمة فى ضم القصبتين كل منهما الى الأخرى . بدورها ، بواسطة خيط يقسمها على نحو ما الى

قسمين . يربطهما ويضيق فيما بينهما فى المنتصف . مروراً بين القصبتين A و B ، مما يزيد من متانة هاتين القصبتين ويحول دون أن تتزحزح أى منهما الى هذا الجانب أو ذاك ، ثم يستطيل هذا الحيط نفسه بعد أن يقوم بدعم وتقوية الأربطة الأولى من أعلا ، ويشد بأقوى قدر مستطاع حتى الأربطة التالية ، التي يقوم بالالتفاف حولها على نحو ما التف حول الأربطة الأولى ومن هناك يمتد كذلك ويشد حول الرابطة المزدوجة الأخيرة التي تضم الجسم الصغير الى الجسم الكبير من ناحية طرفهما الأدنى . وإلى هذا الحيط المشدود بين الجسمين A و B . ومن الخلف بواسطة حلقة متحركة يعلق الحيطان اللذان تربط اليهما بوقال b كل من الجسمين عندما ينفصلان عن الطرف الأعلى لهما ( أى فى غير حالة العزف ) . وبالمثل تعلق كل وصلة اضافية اما الى جسم الآلة إذا كانت مجاورة له . واما الى الوصلة التي تسبقها عن طريق خيط مزدوج معقود الى الرباط الأول من هذه الوصلة وإلى الرباط الأخير للجزء الذى يسبقها . بحيث تظل هذه الوصلة . فى نفس الوقت . عند فصلها ، معلقة الى الآلة . على نحو ما نستطيع أن نرى فى اللوحة CC . الشكل رقم ٢٢ . فى الوصلتين 12 و 11r اللتين رسمتا منفصلتين

### الهوامش :

- (١) أنظر الأشكال ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ .
- (٢) جاء الشكل رقم ٢١ مقلوباً عن الوضع الصحيح الذى للآلة . وان يكن هذا الاتجاه صحيحاً فى الشكلين ٢٢ ، ٢٣ .

### المبحث الثالث

حول الأجزاء التي يتألف منها كل من الأرغول الكبير  
والأرغول الصغير والأرغول الأصغر ، وحول الأبعاد  
الرئيسية في هذه الآلات الثلاث ، وحول مساحة  
وخواص نفقاته ، وحول جدولها النغمي ، وكذلك  
حول تحديد ملاس كل واحدة منها

مهما يكن صنف الأرغول ، كبيرا كان أو صغيرا ( أى وسطا ) أو أصغر  
فإن أجزاءه الرئيسية تظل في كل الحالات هي ما يلي :

- ١ - الجسم الكبير A .
- ٢ - الجسم الصغير B .
- ٣ - الجسمان الأماميان a و b .
- ٤ - بوقال الجسم الكبير وبوقال الجسم الصغير .

أما بقية الأجزاء فليست سوى إضافات تتم حسب مزاج أو مشيئة  
العازف ، ولذلك فلن نقدم سوى أطوال هذه الآلة دون الوصلات ، ثم أطوالها  
بعد إضافة هذه الوصلات ، لكننا سنطفي أنفسنا من الدخول في تفاصيل  
حول أبعاد القطع المضافة ، حتى لا نضلل القاري سدى بأشياء ليست جديرة  
باهتمامه .

يتركب الأرغول من عشرة قطع هي :

أولا : الأجزاء الستة التي أشرنا إليها .

ثانيا : الوصلات الثلاث IIIr, 6 Hrr, Ir بالنسبة للجسم الكبير A ،  
والوصلة Ir فى الجسم الصغير B .

ويصل الطول الاجمالى لهذه الآلة ، دون اضافة الأجزاء الأخيرة ، أى  
غير مشتمل الا على الأجزاء الستة الرئيسية الى ٤٨٣ مم ، فى حين يبلغ هذا  
الطول مشتملا على كل الوصلات الى متر واحد و٧٠ ملليمترًا .

اما الأزرغول الصغير ، وهو ما نسميه نحن بالوسيط ، فلا يشتمل  
الا على ثمانية أجزاء ، وبالتالى فليست له سوى وصلتين ، ويصل طوله  
دونهما الى ٤٢٠ مم ، أما اذا أضيفت الوصلتان فإن هذا الطول يقفز  
الى ٨٢٦ مم .

وأما الأزرغول الأصغر ، وهو ما نطلق عليه اسم الصغير ، فلا يتكون  
الا من سبعة أجزاء ، وليست له ، بالتالى سوى وصلة واحدة ، يصل طوله  
دونها الى ٣٣٤ مم . ويصل باضافتها الى ٣٨٦ مم .

وليس عسيرا على فلاحى مصر ، وعلى سكان الريف الأفريقى الآخرين ،  
ممن اعتادوا على صنع الصنوف المختلفة من الأزرغول ، أن يقلدوا ، بشيء من  
الانتباه ، عند صنعها شكل آلة لها تلك البنية البسيطة التى كانت للنأى  
القديم ، والذي يتخذون منه أنموذجا مبدئيا ، ومع ذلك ، فلكى تنتظم  
النفقات ، ويتحقق التناغم فيما بينهن بشكل كامل ، فلا بد من شيء أكبر .  
فهم بحاجة ماسة لمعرفة الأطوال التى تتحتم مراعاتها فى الأجزاء المختلفة  
لهذه الآلة ، وبأوضاع تقربها والمسافات الفاصلة بين هذه الثقوب ، أو  
يلزمهم على الأقل أن يكتسبوا مهارة اعتيادية أو روتينية فى فن تركيب هذه  
الآلات ، وهو أمر ليست لديهم عنه اليوم أدنى فكرة ، فهم يحزون بوصاتهم ،  
ويغرفونها ، ويتظفونها حتى أكبر درجة من النظافة يستطيعونها . ثم



يضمون البوصتين كلا منهما الى الأخرى ثم يتقبون الثقب على مسافات متساوية كما يتراعى لهم ذلك مناسبة . بمجرد النظر . وان كانت هذه المسافات تأتى فى الواقع متفاوتة ، زيادة او نقصا . بنحو سبعة ملليمترات . ثم يضيفون الأطراف الأخرى كما يرون . وبهذا تكتمل ألتهم الموسيقية صنعا . فاذا لم تعجبهم نفقات هذه الآلة يلقون بها بعيدا كى يبدأوا فى صنع أخرى . فاذا لم تحز هذه الأخرى رضاهم يبدأون الكرة من جديد . وهكذا دواليك . حتى ينالوا بفتيتهم . فالخامة التى تصنع منها هذه الآلات متوفرة . وزهيدة الثمن . كما ان وقت الصانع نفسه ليس ثميناً . فاذا ما أمكنه . فى مقابل دسنة من النايات يصنعها أن يحصل على ٨ الى ١٠ مدينى . وهو ما يقابل عندنا ٦ - ٧ سو وست دراهم . فسيجد فى ذلك تمويضا كافيا للغاية عما لحق به من خسارة فى صنع النايات المعيبة التى تخلص منها .

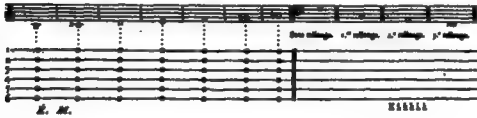
أما آلات الناي التى فى حوزتنا ، فقد صنعها من أجلنا خصبنا . رجل نوبى اشتهر بمهارته فى هذا الضرب من العمل . فى القاهرة . فام يهمل أى شىء . يمكنه أن يضيف عليها رونقا . وهذا كل ما كان فى استطاعته أن يأتى به على أفضل وجه . ولذلك فلو أن الآلات التى صنعها كانت قد جاءت أكثر عيوباً عما كانت عليه . فلم تكن رغبتنا فى اقتنائها لتقل . بسبب ما تقدمه لنا من فرصة لاجراء مقابلات ومقارنات هامة بالنسبة لنا .

وتتنس نفقات هذا النوع من الآلات الى نوعين مختلفين : الحادة ، وهى تلك التى نحصل عليها من الجسم الصغير B . والغليظة التى يرددها الجسم الكبير A ، وهى التى تشكل الايقاع الرتيب ( أو ايقاع الناقوس ) . ومع أن النفقات الحادة تأتى صاخوة بعض الشيء فانها مع ذلك مليئة ومشبعة . وتحتل مكانة وسطا بين تلك التى يحصل عليها من آلة الكلارينيت

من لا يحسنون بعد التحكم في الامساك بفمها . وتلك التي تصدر عن مزمار ردى . ولكن النغمة الغليظة ، صانعة الايقاع الرتيب ، والتي تشبه كثيرا النغمات الغليظة الصادرة عن الزمفر \* . أما عن ترتيب النغمات ومعايرها النفسى . فيمكن الحكم عليهما من الجدول الذى تقدمه هنا لكل صنف من صنوف الأرغول الذى ينتسب اليه .

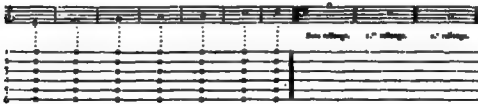
الجدول النفسى ومساحة النغمات فى المزمار الكبير

نغمات الجسم الكبير A نغمات الجسم الصغير B



الجدول النفسى ومساحة النغمات فى المزمار الصغير

نغمات الجسم الكبير A نغمات الجسم الصغير B



\* مزمار ذو أبواب خشبي وقم معدنى ملئو - المترجم .

الجدول النغمي ومساحة النغمات في الأرباع الأصغر

Sons du petit corps B.      Sons du grand corps A.

Son unique.      1.<sup>er</sup> unique.



فصل السابع  
عن الزمسة



### المبحث الأول

#### عن استعمال ، وشكل وخامة وتركيب هذه الآلة

حيث كنا نعيش ، عند رحيلنا من مصر ، على مسافة قريبة من رشيد ، باتجاه البحر ، الى الشمال من القرية المسماة الجزيرة ، على الشط الايمن للذراع النيل ، الذى يمتد الى الشرق من جزيرة فارسي ، تجاه القمة الشمالية لهذه الجزيرة ، فى انتظار ان تهيم لنا ريح مواتية الفرصة لعبور البوغاز ، وهو لسان ماء ، تكتنفه الأعطار ، فقد كان لدينا وقت يسمح لنا بأن نجوس خلال المناطق المجاورة ، سواء فى شكل جولات او نزعات ، او بقصد شراء بعض المؤن التى كانت ضرورية لنا ، فقد كنا نقوم بجولات الشراء هذه بأنفسنا سعيا منا لاعطاء السكان المزيد من الأمان والثقة ، أولئك الذين كانوا يضطرون لاختفاء هذه السلع التموينية التى كانوا يحتجزونها لنا ، حتى تكون بعيدة عن عيون العثماني ، الذين انهكوا - هناك - فى حوادث سبب تجاوزت كل حد ، كما انخرطوا فى ارتكاب كل انواع الفظائع دون مراعاة لجنس أو لسن ، وهى أمور كانت تؤدى الى زيادة احساس الناس بالأسف على رحيل الفرنسيين بقدر ما كان يزيده هؤلاء من فظاعاتهم .

وفى واحدة من جولاتنا هذه ، وكان ذلك فى السابع عشر من ترميدور من العام الحادى عشر ( ١٨٠١ ) ، سمعنا من بعيد نغمات صادرة عن آلة موسيقية ، فتوجهنا الى مصدر الصوت فبلغنا حديقة تجمع بها عدد من العثماني لا بأس به ، كانوا يزجون وقت فراغهم ، وهناك ، لحنا شخصا يرقص رقصة المصريين ( الرقص البلدى ) ، على انغام آلة تعد

صنفا من مزامير القرب لا قرار لها<sup>(١)</sup> ( أى ليس لها لحن أساسى أو قرار رتيب ) . يسمونها فى مصر : الزقرة . وعلى نوع من الدفوف أسطوانى فى جزء منه . ويخروطى فى الجزء الآخر . يسمونه دويكة<sup>(٢)</sup> .

استرعت هذه الزقرة انتباهنا . فلم نكن قد رأينا مثيلا لها من قبل فى مصر . على مدى أكثر من ثلاثة أعوام قضيناها هناك<sup>(٣)</sup> . فاقتربنا بقدر كاف كى نتأملها على مهل . وادركنا أن هذه الآلة تتركب من جلد تيس A . شبيه بالجلد الذى تصنع منه القرب التى يستخدمها السقاؤون<sup>(٤)</sup> فى القامرة . جلب المياه الى البيوت . ومن ثلاث قصبات من البوص ، أولاها B . مربوطة الى أحد جانبي القرية . أما الأخريان C فقد ربطتا الى الجانب المقابل . وتنتهى كل واحدة منهن . فى الطرف الأدنى منها بطرف قرن D . معقوف بعض الشيء . كان جلد التيس لا يزال حاملا للشعر الذى يكسوه . ولم يكن تموزه سوى الأقدام والراس والذيل . وهى الأجزاء التى انتزعوها ( حتى يفدو تيسا كاملا ) . وقد خيط هذا الجلد بطريقة لا تدع له من فتحة سوى تلك التى اضطروا لاحداثها بفتحة ادخال طرف كل واحدة من البوصات الثلاث . وقد ضم هذا الجلد وضيق عليه بواسطة دوارة صغيرة من حول قطع البوص . فوق الجزء الذى يدخلونها منه الى جسم الآلة مباشرة . حتى لا يستطيع الهواء أن يجد لنفسه منفذا الا عن طريق البوص . وحتى لا تخرج منها النفخة الا طبقا لرغبة العازف . وقد يبلغ طول كل بوصة ١٦٢ سم . أما البوصة B فهى بوصة الفم . وتدعها . وكذا الجلد الذى يربط حولها وصلة من خشب x . يثقبها عند مركزها ثقب دائرى تتناسب سعته مع ثخانة البوصة التى تنفذ منه . وتقاط هذه الوصلة من فوق الجلد . أما الطرفان الأخريان ، أو القصبتان الأخريان C واللذان تخرجان من الجهة المقابلة . فتثقب كلا منهما ثقب



أربعة ، وينتهى كل منها بطرف لقرن بقرة ، مقفوف ومعوج ، بحيث يتجه الجانب المحسب من تقوسه الى أسفل ، والجزء المقعر منه الى أعلا ، ويمكن كل من طرفي القرن أن يبلغ ١٣٥ مم ، في حين تصل سمته عند نهايته نحو ٨١ مم ، وتردد الثقوب الأربعة لكل بوصة أربع نضجات متباعدة ، في المتساوي ، وعلى التعاقب بين هذه البوصة وتلك .

وهذه النضجات الأربع هي :



ولم تكن لدى العازف على هذه الآلة عندئذ النية ، فيما يبدو ، لأداء أو تكوين لمن منتظم ، حتى بدا وكأنه يحرك أصابعه بشكل آلي عند سده وفتحها للثقوب بالتبادل ، ومع ذلك فقد كان يعود على فترات منتظمة الى أداء النضجات نفسها ، وقريب من ذلك ما يفعله فلاحو مقاطعة ليموزان Limousin ، وبعض المقاطعات الأخرى في فرنسا ، عندما يعزفون على هذه الآلة .

### الهوامش :

(١) مزمار القربة الذي نعرفه اليوم باسم موزيت Musette ليس شيئا آخر سوى مزمار القربة الذي كنا نسميه كورنموز Cornemuse وان يكن أكثر تعقيدا وأكبر اكتمالا ، كذلك فإن الكورنموز لم يكن شيئا سوى التشاليمي Chalémie ، وهو نوع ثالث من مزمار القرب ، وكان آلة رعوية أو حقلية ، في حين كانت الكورنموز آلة لا يستخدمها سوى العامة ، وأما الموزيت ، فكان ينظر اليها ، منذ نحو قرن ونصف من الزمان على أنها آلة موسيقية ، ونستخدمها نحن الآن في الغرض نفسه الذي نستخدم فيه آلة البيانو العنيف Piano forté ، فقد أخذت هذه الآلة تتقبل في حلقاتنا الموسيقية ( أي حفلات الكونسير ) .

(٢) وصفنا هذه الآلة في الباب الثالث من هذا المؤلف ، الذي خصص في البحث في آلات النقر أو الإيقاع .

(٣) انظر شكل هذه الآلة في اللوحة CC ، الشكل رقم ٢٥ .

(٤) وهو الاسم الذي يطلق على ناقل المياه في مصر ، والحرر سقاء .

## البحث الثاني

حول قدم آلة الزقرة في اشرق ، وحول التماثل  
الملهل القائم بين هذه الآلة وآلة النابل التي كان  
الأقدمون يستخدمونها

لا جدال في انه مجد تتيه به آلة موسيقية ما ، قديمة ، أن تظل تستخدم  
منذ زمان لا تعيه الذاكرة ، في بلد متحضر ، لم يتكر فيه الانسان منذ  
قرون عديدة شيئا ذا خطر ، وبين شعب يكن عداا طبيعيا لكل ضرب من  
ضروب التجديد .

ولو كان يحدث أن الناس لا يؤسسون قط ، على أسس بالغة الوهن ،  
الأحكام التي يحلو لهم أن يطلقوها ، عند حديثهم عن الموسيقى والآلات  
الموسيقية عند الأقدمين ، لما وجدنا كثيرا من العلماء يتعارضون فيما بينهم  
في الآراء التي يبدونها حول هذا الموضوع ، ويناوون هكذا عن الحقيقة ،  
بسبب استخدام سييء ، ومشين من جانبهم ، لملهم الفزير ، الذي ينحرف  
بهم عن المجادة ، بأكثر مما يقودهم الى معارف موضوعية حول فن الموسيقى

ولقد رأينا لتونا أن الزقرة تتألف من قرية أو جلد تيس توجد على  
أحد جانبيها بوصة تصنع فم الآلة ، وتوجد على الجانب الآخر بوصتان أخريان  
تحددان الملاص التخمية لهذه الآلة ، وبمعنى آخر ، فإن كل ما يتبشنا به  
المؤلفون الأقدمون حول شكل وتركيب آلة النابل ، عندما تناولوها بالحديث .  
يبقى اقناعنا بأن هذه الآلة القديمة تنتسب ، بشكل مطلق ، الى النوع نفسه

الذى تنتمى اليه الزقرة ، وانها كانت معروفة منذ أقدم العصور ، بل انها كانت مستخدمة بوجه خاص عند العبريين والاغريق والرومان .

اما ان النابل قد تم اختراعها على يد الفينيقيين كما يزعم سسوباتير Sopater (١) ، او على يد اهل قبادوكيا\* كما ظن كل من كليمانس السكندري(٢) واوذيبيوس(٣) ، وان اسمها كان أصلا . هو الاسم نفسه الذى كان يخلعه عليها العبرانيون ، وان هذا الاسم يختلف عن الاسم المبدئى او الاصلى لها - فهذا ما لا نسعى الآن قط لالقاء الضوء عليه ، ذلك ان علينا ان نتعرف اليها عن طريق شكلها اكثر مما علينا ان نسعى لمعرفة عن طريق الاسم الذى تحمله . ومع ذلك فما لا جدال فيه ان اسم نابل ليس قط اسما اغريقيا ، مع ان الاغريق قد استخدموه ، وان هذا الاسم - اذا ما شئنا ان نتحدث بلغة هؤلاء القوم - هو اسم بربرى(٤) ، ذلك ان الاغريق كانوا يطلقون هذه الصفة على كل ما هو ومن هو غريب عن وطنهم ، اشياء كانت او كلمات او اشخاصا ، ومع ذلك فان من المرجح ان العبريين ، حينما اطلقوا على هذه الآلة التى يدور حولها حديثنا اسم نابل(٥) والذى قرأه الاغريق وكتبوه نابل(٦) او نابلاس(٧) ، والذى تلفظه نحن فى الفرنسية نابل ، لم يفعلوا ذلك بمحض الصدفة او دونما سبب : فاما أنهم ، عن طريق هذا الاسم ، قد ترجموا الى لغتهم الاسم الاصل الذى كانت تحمله هذه الآلة او أنهم قد اشاروا اليها باحدى السمات التى كانت تميزها اكثر من غيرها ، فبهذه الطريقة على الدوام تتكون الأسماء ، وفى الوقت نفسه ، فى هذه الحالة او تلك ، فان كلمة نبل العبرية التى تعنى القرية التى يوضع فيها الكعب او الثبيل(٨) ، تقدم اثرا من هذه الرابطة الحميمة التى نستنتج وجودها بين

---

\* مدينة يونانية قديمة فى آسيا الوسطى قريبة من ارمينيا -المترجم-

النابل والزقرة . ولا تعود صلة القربى هذه بين الآلتين امرا يكتنفه الريب اذا نحن القينا بالا الى ذلك الوصف الذى يقسمه للاولى<sup>(١)</sup> أحد الشعراء القدماء حين يقول : « انها احلى آلات الطرب ، ولها على احد جانبيها أنبوب من اللوتس وتردد يرفع كونها عاطلة عن الحياة ، نفحات تمتلئ حياة وحيوية ، وانها توحى بالسرود وتنتثر البهجة فى أغنيات الرقص كما تستثير الحب الباخى الوله » .

ولا تفعل أبيات أوفيدىوس<sup>(٢)</sup> أقل من هذا عندما تشهد بصفه هذه القربى الحميه ، فهو يطلب الى المحبين ، فى أبياته ، ان يتعلموا العزف على آله النابل باليدين . ويضيف بانها آله توحى بالبهجة . وانها توافق ضروب المرح المصروف . ذلك ان الناس ( اليوم ) يعزفون على الزقرة باليدين . طاما ان لها قسبتين من البوص . منقوبتين كلتيهما لتحديد الملابس النغميه لهذه الآله ، ولقد شاعدها تصاحب الرقص ، وهو ما كانته الوظيفة الرئيسيه للنابل . حسبما يذكر ذلك سوباتير على نحو لا لبس فيه ، وحسبما توحى الينا كلمات أوفيدىوس . بوضوح كاف . وعلى هذا فلا يمكن ان تكتنف الشكوك قط علاقات القربى القائمة بين الزقرة والنابل ، فهذه وتلك ، كلتاها من جلد تيس ، ومن أنبوب يتخذ فما لها ، كما ان هذه وتلك تمرغان باستخدام اليدين معا . ولأن لهما بالضرورة ، هذه وتلك كذلك خرطومين ( قسبتى بوص ) لتحديد الملابس النغمية ، كما تستخدم ، كلتاها ، فى مصاحبة الأغنيات الراقصة .

ولعل الفرق الوحيد فيما بين نبل العبرانيين وزقرة المصريين المحدثين يتمثل فى أن قسبتى الأولى كانت تنقبهما اثنا عشر ثقبا ، فى حين لم تزد ثقبين الثانية عن ثمانية ، أربعة فى كل واحدة من قسبتيهما ، وتردد ثقبين كل منهما نفحات مماثلة لما تردده ثقبين الأخرى ، ومع ذلك فليس مؤكدا

ان كانت آلة العبريين ، فى العصور الضاربة فى القدم ، ينقبها هذا العدد من الثقوب الذى نطنه ، بل ان عكس ذلك هو ما يبدو بالغ الترجيح .  
ما يقلص هذا الفرق الى لا شيء على الاطلاق .

ويميز المؤرخ اليهودى يوسيفوس ، فى عصور اليهودية القديمة (١١) ،  
عند حديثه عن الآلات الموسيقية التى اقر صليمان استعمالها بين اللاوين  
آلة النابل ( او النيبيل ) عن بقية الآلات الموسيقية الأخرى ، فيقول :  
ان الكينتر ( أى الكيثارة أو القيثارة ) مزودة بعشرة أوتار . أما النبل التى  
تردد اثنتى عشرة نغمة فتتفر بالاصابع ، ومن هذا نستخلص ان النابل  
كانت آلة موسيقية مزودة باثنى عشر وترا ، او بعشرة أوتار على الأقل .  
وانها كانت من نفس نوع الشنير ( او الكينير ) [ القيثارة ] . ولقد ظللنا  
لوقت طويل على اقتناع تام بان أناسا مستتيرين الى هذا الحد ، من هؤلاء  
الذين اترفوا مثل هذا الخطا قد فعلوا ذلك بفعل خدعة ما . لكننا لم نتجاسر  
على أن نثبت بثقة عند رأينا هذا ، اذ كان نقيضا لذلك الحكم الذى أطلقوه .  
وهم من هم ، ومع ذلك فبعد أن تمعنا كثيرا فى شهادات الأقدمين ، وبعد  
أن قلينا على كل الوجوه ، الأفكار التى أفسحت لها هذه الشهادات مكانا .  
فانا قد غدونا على يقين بان النابل لا يمكنها أن تكون هى ما صورها بعض  
الناس لأنفسهم ، أى آلة وترية ذات قوس ، ما دمنا لم نجد فى كل ما قاله  
المؤلفون ، حول هذا النوع من الآلات الموسيقية ، عندما تناولوها بالحديث ،  
أقل شيء يمكنه أن يحملنا قط على أن نظن ذلك .

واذ كنا شغوفين بمعرفة السبب فى وقوع خطأ بمثل هذا الوضوح .  
يحظى مع ذلك بدعم عام ، مثل هذا الخطا ، فقد حاولنا أن نعود الى منبعه ،  
ونزعم أننا قد نجحنا فى ذلك ، فاذا لم تكن قد خدعنا على نحو ما ، فلقد  
نتج هذا الخطا عن الترجمة الاغريقية للتوراة والمسماة بالسبعينية ، فحيث

لم يجد هؤلاء ( السبعون ) في لفتهم سوى كلمة أسكوس Ascos كى تقابل بدقة كلمة قربة ، وهو ما تعنيه كلمة نبل العبرية ، وحيث لم يظن هؤلاء أن المفهوم الشائع لكلمة أسكوس فى اليونانية يمكنه أن يستدعى الى الذهن صورة آلة موسيقية ، على نحو ما تفعل كلمة نبل العبرية ، وحتى لا يوقعوا من سيقراون النص اليونانى للتوراة فى سوء فهم لهذا النص فى الكتاب المقدس ، فقد آثروا أن يستبدلوا بهذه الكلمة ، كلمة *پسالتيريون* Psaltérion ، وهو الاسم النوعى لكل صنوف الآلات الموسيقية التى من شأنها مصاحبة الغناء . وهكذا ، فحيث كانت الآلات الوترية هى التى يستخدمها الأقدمون ، فى غالبية الأحيان لمصاحبة الغناء ، وحيث كان يشار إليها على الدوام ، تقريبا ، بالصفة «*بسالترين*» ، فقد ظن الناس ، منذ ذلك الوقت أن «*السبعين*» أرادوا أن يشاروا بهذه الكلمة الى آلة وترية ، وحيث توجد آلات وترية تعزف بالقوس ، فقد استخلص القوم من ذلك ، أن النابل هى آلة وترية ، من نوع الكمان ، وتعزف بالقوس . واكتفى آخرون بأنها ليست سوى آلة الصنج ( الهارب ) .

أما السبب الوحيد ، الحادع بعض الشيء ، والذي ظن البعض أنه يدعمهم فيما ذهبوا اليه ، فى اعتقادهم بأن النابل كانت آلة وترية ، فهو أن اسم هذه الآلة كان يتبع أحيانا كلمة أسود Asor العبرية ، والتى تعنى الرقم عشرة ، واستخلصوا من ذلك أن النابل كانت مزودة بعشرة أوتار ، فى حين يكون طبيعيا ، بنفس الدرجة ، أن نفهم من هذه الكلمة عدد

---

\* كذا فى الأصل ، لكن صديقا من المتخصصين فى دراسة اللغة العبرية أوضح لى أن النطق الصحيح هو عسر للمذكر وعسراء للمؤنث ، مع نطق حرف العين ، أما اليهود الغربيون فيلفظونها اسر Esser واسراء Essara . باحلال الألف مع العين - المترجم .

الثقوب التي تقبت بها قصبنا النابل . أو حتى النغمات العشر التي يتألف منها تناغم هذه الآلة ، وقضلا عن ذلك ، فلو أن كلمة عسر كانت صفة للنبل ، كما كانت بالمثل اسما لآلة خاصة تختلف عن النبل ، على نحو ما نستطيع أن نتيقن منه ، من النص العبري للآية الرابعة من المزمور الثاني والتسعين ، حيث استخدمت أشر ، ونبل . كلتاهما كاسمين بالنفي التميز لآلتين موسيقيتين مختلفتين\* . ذلك أن كل واحد من هذين الاسمين قد جاء مسبقا بحرف جر يحدده بشكل قاطع عن الآخر . كذلك فقد أخطأ الناس حين نسبوا الى النبل ، وهو اسم شخصي لواحدة من الآلات الموسيقية ، كل ما يمكنه أن يوافق البسالثريون ، الذي هو اسم نوعي يضم كل الآلات المخصصة لمصاحبة الفناء . على نحو ما تعرف « السبعون » ، بشكل واضح ، حين ترجموا بكلمة بسالثريون الكلمة العبرية كينور ، الواردة في الآية الثالثة من المزمور الثاني والثمانين\* . وهي الكلمة التي ترجموها في غالبية المواضع الأخرى ، بكلمة كيتارا .

ودائما ما نقع في الخطأ عندما نعتد . بشكل أعمى ، على الترجمات عند إيراد المفهوم الصحيح لاسم آلة موسيقية كان يستخدمها الإقدمون . فحيث أن جميع الشعوب لا تستخدم بالضرورة . الآلات الموسيقية نفسها . فليست لديهم جميعا ، كل في لفته الأم . مفردات أو تعبيرات ، من شأنها أن تحوى تصورا لآلة هي غريبة عليهم . كما أنهم في هذه الشعوب جميعا .

---

\* المعنى المقصود هنا نجده في التوراة العبرية في الآية الثالثة من المزمور نفسه ، وليس تزييدا أن نورد نصها ما دمنا نقدم ترجمة عربية لهذه الدراسة : « على ذات عشرة أوتار وعلى الرباب على عزف العود » وهكذا نجد النص العربي للتوراة يخالف ما يذهب اليه المؤلف - المترجم .

\* المعنى المقصود هنا ورد في الآية الثانية من المزمور الحادي والثمانين وللسبب الذي نوهنا عنه نورد نصه من التوراة العبرية : « ارفعوا نعمة وهاتوا دلا عودا حلوا مع دباب » - المترجم .

يستخدمون في غالبية الأحيان ، للإشارة الى هذه الآلة ، اسم آلة موسيقية من آلاتهم ، تبدو لهم أكثر من غيرها ، قريبه الصلة بهذه الآلة ، لكن الامر الأكثر مدعاة للثقة ، إذن هو أن نعود ، بقدر ما نستطيع الى الاصل المبدئي للكلمة ، أى أصل الكلمة المستخدمة فى النص الأصلي ، وأن نبحث عن جذورها فى اللغة نفسها ، التى جاءت فيها ، حتى نعرف ما ان كان مفهومها الاصلى يستطيع ، أو لا يستطيع ، أن يتوافق مع المعنى الذى يراد اعطاؤه لها ، ولسبب أقوى من ذلك ، فلا ينبغي قط لانسان أن يسمح لنفسه ، كما فعل كثيرون بخصوص آلة النبل ، أن يبتعد عن رأى المؤلفين القدامى ، كى ينكب على افتراضات لا أساس لها قط ، ذلك انه كان يلزمنا ، على الأقل ، لكى نقرر أن النابل كانت آلة موسيقية وترية ، وتمزف بالقوس ، أن نحتج ببعض أسباب قوية ، فى حين لم يورد احدا سببا واحدا من هذا النوع ، كما كانت الأسباب التى قدمت أسبابا خاطئة ، حيث يقرر سوباتير بوضوح (١٢) : ان النغمات التى تصدر عن النابل ليست ناتجة قط عن

لوتار .

وليس هناك ما هو أشد غموضا ولا أقل وضوحا من التفسيرات التى أعطيت عن هذه الآلة ، سواء تلك التى جاءتنا عن طريق رجال الكنيسة أو تلك التى تلقيناها عن العلماء الذين نقلوا عنهم ، والسبب فى ذلك ، طبعا لكل الشواهد ، هو أنه لا يوجد واحد من بينهم قد عرف هذه الآلة . بل ان هناك ما يدعو للاعتقاد بأن استخدامها كان قد تجاوزته ( الموضة ) ، منذ قرون ثلاثة سابقة على نشأة المسيحية ، فهذا هو فيليمون Philémon ، الشاعر الهزلى الذى ذاع صيته قبل مولد المسيح بنحو مائتين وستين عاما ، يقول على لسان أحد أبطاله فى مسرحيته الكوميديّة : الزانى أو خيانة زوجية (١٣) :



« - قد يلزمنا يا عزيزي بارمينون هلزف على الناي أو على النابل (١٤) »

« قل لي أرجوك ، وأعد على مسامعي مرة أخرى ، ما هي تلك النابل ؟ »

« يرد الأول بجفاء : »

« أيها الأبله . أيها الاحمق . ماذا ؟ ألا تعرف ما هي النابل ؟ »

« بحق جوييتير ، ما سمعت بها قط ؟ »

« ماذا تقول ؟ ألم تعرف ما هي النابل ؟ حقيقة ليس لك في الطيب

نصيب ! »

وها نحن أولا نرى فيليمون ، في هذا المشهد ، يتحدث عن النابل كما قد يتحدث واحد من مثلينا الهزليين عن البندور \* Pandore والتبورب Tuorbe ، أى عن آلات توقف استخدامها ، وتجاوزتها ( الموضة ) منذ زمان طويل ، ولم يعد باقيا منها ، على أى نحو ، سوى اسمها . ولهذا السبب ، فلن يثير دهشتنا ، أن نجد أن أخبار الكنيسة ، وعلماء كنسيين آخرين ، كانوا هم الوحيدين سواء بين المؤلفين المحدثين أو مؤلفي العصور الوسطى ، من الذين يسمون لتفسير ما كانته آلة النابل ، الذين لم يحالفهم النجاح فيما سعوا اليه ، وأنهم وحدهم كذلك ، الذين اعتسفوا المعنى من المؤلفين الذين رجعوا اليهم . في الوقت الذي ينبغي أن تنحصر غايتهم الأساسية في تفسير الكتاب المقدس ، وليس في القيام بالبحوث العلمية ، ولا سيما تلك البحوث التي تتصل بفن الموسيقى . وهو الفن الذي لم يحصلوا منه سوى شذرات بالغة السطحية على الدوام ، وخاططة في غالبية الأحيان ، إذا ما استثنينا من بينهم سانت امبرواز S. Ambroise ، وسانت اثناسيوس S. Athnase ، وسان جريجوار S. Grégoire . الذين انكبوا على دراسة فن الغناء كما انخرطوا في سلكه .

\* آلة موسيقية تشبه القيثارة . ( المترجم )

## الهوامش :

- (١) أثينا يوس ، مادبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث عشر ، ص ١٧٥ ، طبعة لندن - اغريقي ولاتيني ، ١٦١٢ .
- (٢) كليمانس السكندري ، الطبقات ، الكتاب الأول ، ص ٣٠٧ ، طبعة باريس ، اغريقي ولاتيني ، ١٦١١ .
- (٣) ايزيببوس ، *Presep. evang* - الكتاب المباشر ، الفصل السادس ، ص ٤٧٦ ، طبعة باريس ، اغريقي ولاتيني ، ١٦٢٨ .
- (٤) على هذا النحو عبر سترابون في مؤلفه الجغرافيات ، الكتاب العاشر ، ص ٤٧١ ، طبعة باريس ، اغريقي ولاتيني ، ١٦٢٠ .
- (٥) الأسفار : صمويل الأول ، الاصحاح العاشر ، الآية ٥ ، اخبار الأيام الأول ، الاصحاح الخامس عشر ، الآية ٨ ( بالرجوع الى النص العربي ووجدتها في الآية ١٦ - المترجم ) .
- الاصحاح السادس عشر ، الآية ٥ ، الاصحاح الخامس والعشرون ، الآية ١ ، اخبار الأيام الثاني ، الاصحاح الخامس ، الآية ١٢ ، الاصحاح التاسع ، الآية ١١ ، الاصحاح العشرون ، الآية ٢٨ ، الاصحاح التاسع عشر ، الآية ٢٥ ، عزرا ، الاصحاح الثاني عشر ، الآية ٢٧ ، المزمور الثالث والعشرون ، الآية ٢ ، المزمور الرابع والأربعون ، الآية ٥ ، المزمور السابع والخمسون ، الآية ٩ ، المزمور الحادي والثمانون ، الآية ٣ ، المزمور الثاني والتسعون ، الآية ٤ ، المزمور الحادي والأربعون بعد المائة ، الآية ٩ ، المزمور التاسع والأربعون بعد المائة ، الآية ٣ ، المزمور الخمسون بعد المائة ، الآية ٣ ، عاموس ، الاصحاح الخامس .
- (٦) مجمعا هيزنحيوس وسويداس .
- (٧) أثينا يوس ، مادبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث والعشرون ، ص ١٧٥ .
- (٨) سفر صمويل الأول ، الفصل العاشر ، الآية ٣ ، سفر ارميا ، الاصحاح الثالث عشر ، الايتان ١٢ ، ١٣ .
- (٩) *Sopater, in Mistaci servolo* وتجنه عند :
- أثينا يوس ، مادبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث والعشرون ، ص ١٧٥ .
- (١٠) *De Arte amandi* ( عن فن الحب ) V. 148 et 149 .
- (١١) *Antiquités Judaïques, lib VII, P. 243* .
- (١٢) في القصيدة التي عنوانها « الأبواب » عند أثينا يوس ، مادبة الفلاسفة ، ك ١ ، ص ١٧٥ .

(١٣) من بين شذرات مناندروس ( يونانية ولاتينية ) مع ملاحظات  
هيجون جروتوس ، وجون كليريكوس .

(١٤) قراها جوليس بولوكس ( نولان ) *Julius Pollux*  
اما اثينا يوس فقد قراها ( ناپلان ) .

وقد كان هذان النحويان الاغريقيان متعاصرين ، وينتميان ، كلاهما ،  
الى بلدة نقراتيس في مصر ، وان يكن ما اشتهر به اثينا يوس من علم واسع ،  
مما جعل الناس يطلقون عليه اسم دودة الاغريق ، هو ما يجعلنا نولي روايته  
( طريقة نطقه للكلمة ) ثقة اكبر .



## الباب الثالث

الآثار الإيجابية للصناعة



## الفصل الأول

إختيارك بقاءك حول الله في الدنيا والآخرة





## المبحث الأول

### حول الاختلاف القائم بين آلات الطرب والآلات الصاخبة ، وعما يميز بين الهارموني وبين الضجيج

طل حديثنا ، حتى الآن مقصورا على آلات الطرب ، أما الآن فسنأخذ على  
عاتقنا أن نتناول الآلات التى تبعث صرخا أو ضجيجا .

نطلق اسم آلات طرب ، على الآلات الموسيقية التى من شأنها أن تحدث  
طربا ، وهذا الطرب أو الميلودى هو نسق أو نظام معين ينتظم النغمات  
البسيطة التى تؤلف الفناء . أما النغمات البسيطة ، فهى تلك التى ينتج  
رنينها عن ترددات بسيطة ومتوافقة ، أى متساوية الديمومة .

وتسمى آلات صاخبة تلك التى لا يصدر عنها سوى الضجيج ،  
وأما الضجيج فهو الأثر المتوافت لعدد لا نهاية له ، أو على الأقل لعدد كبير  
للفاية ، من نغمات متنافرة ، تطن معا فى وقت واحد . مع كثافة متساوية  
فى الوقع ، على وجه التقريب ، وكما يتكون الوضوح من اتحاد كل الألوان  
التي ينتجها الضوء ، فإن الصخب أو الضجيج يتكون من كل النغمات التى  
تصدر عن الهواء ، حالة تردده .

والضجيج والضوء ، وكذلك الحركة أمور تمثل للكائنات الحية ما يمثل  
الصمت والهجوع بالنسبة لكائنات ماتت ، ذلك أن أعضاء أجسادنا  
لا تحتاج ، كى تقوم بوظائفها اللهم الا لمبدأ الحياة الذى يبيت فيها الحركة ،  
فاذا ما جاء سن أرقعها فيه الصخب والضوء والحركة ، فسيكون هذا ايذانا  
بأننا قد اقتربنا من نهاية وجودنا .

ولا يتعلق مبدأ الحياة هذا إلا بما لدينا من فن في التزود بأحاسيس  
تناسب مع قوة وفعالية الأعضاء التي وجدت لاستقبالها ، وحين يدار هذا  
الفن بحكمة فانه ينفذ بالمثل نافعا لصحتنا ومواتيا لسماعتنا .

ويعلمنا فن الموسيقى كيف نتلفظ وكيف نكون النغمة ، وكيف نمنحها  
كل الفوارق الرحيمة التي يتطلبها التعبير ، كما يعلمنا كيف ندمج الكثير  
منها معا ، بل انه يهيئ لنا الوسائل اللازمة لاجداث أشد ضروب الضجيج  
افزاعا ، ولا يفعل عازفو الأرغن ، وهم يعزفون ، وكما يحاكوا قطعة الرعد  
التي تحدث دويا هائلا ، الا أن يدوسوا ، في وقت واحد ، بذراعهم فوق  
كل الملابس النضمية لألتهم . وبهذه الطريقة ترن كل النغمات معا في نفس  
الوقت ، ويحدث الأثر الذي يرغبون في حدوثه ، بشكل يماثل الحقيقة بكل  
حيويتها .

ولو أننا شئنا أن نتتبع بالتفصيل المقارنة التي انتهينا من القيام بها ،  
بين النغمات والألوان لوجدنا فيما بين الطرفين علاقات شبه لا حصر لها ،  
علاقات ليست افتراضية كما شاء البعض أن يؤسسها مرات عدة ، ولكنها  
علاقات أكيدة لا تقبل الجدل ، كما دلت عليها التجارب ، كما نرى ألوانا  
كثيرة متعارضة فيما بينها ، تشكل عند اتحادها ألوانا مريحة للنظر ، كما  
تشكل الأخضر من دمج الأزرق بالأصفر ، على سبيل المثال ، أو البنفسجي  
من دمج الأحمر والأزرق . . . الخ . فان نغمات كثيرة متعارضة فيما بينها  
كذلك ، تؤلف نغمات مركبة ترتاح اليها الأذن ، كما تؤلف ، على سبيل  
المثال ، من قرار ما ومن ثلاثيته أو خماسيته تناغمات بألفة الكمال في  
هارمونيتنا ، وفي الوقت نفسه ، فحيث ينمحي أو ينطفئ أرق ألوان ، حتى  
تلك التي تهيم تعارضاتها ، عند انمماجها ، لنشأة تناسق نفسي منسجم ،  
بسبب قيامنا بدمج عدد كبير من هذه الألوان معا فان رنين النغمات يكون

بالمثل أقل تناغما ، وأكثر اضطرابا وادنى فاعلية ، فيما يختص بالاحاسيس  
أو المشاعر التي يراد التعبير عنها ، كلما كان هناك عدد كبير من النفقات  
المختلفة ترن في وقت واحد ، مع (١) مهما يكن صفو هذا الرنين في كل واحدة  
من هذه النفقات على حدة ، والتي كانت تبدو مهيأة ، بسبب تعارض مقاماتها  
لتكوين ائتلاف نفسي متنسق . ومع ذلك فحيث أن هذه المقابلات ، ليست  
ضرورية هنا بشكل مطلق ، فلن يكون بمقدورنا أن نتوقف هنا لأكثر من  
ذلك ، وعلينا أن نعود مسرعين ، إل موضوعنا .

---

#### الهوامش :

(١) قد يحتاج الأمر لاسهاب طويل حتى نصل إل رأى مفهم لهؤلاء  
الذين يمتنعون أفكارا مسبقة تنحصر لهارمونييتنا الحديثة لحد يفضي لأكثر  
ما ينبغي .

## المبحث الثاني

حول الأنواع المختلفة من آلات الصنغ ، وحول الأسماء  
التي أطلقت على تلك الآلات من بينها ، التي كانت  
تصدح برون الطرب وتلك التي يشتد اقتراب نغماتها  
من الضججة ، وحول رابطة القرى الحميمة التي تقوم  
فيما بين هذه وتلك من الآلات ، وحول الوظيفة التي  
تؤديها لنا كل واحدة منها

هناك ، من بين آلات الصنغ ، تلك التي لا يشتمل رنينها الا على  
عدد محدود من نغمات متباينة ، لا تختلط لدرجة يتعذر على المرء معها أن يميز  
عندما ، وهذه النغمات لا تحدث سوى نوع من التنافر متفاوت الصنغ ،  
ويشغل في هارمونيتنا موقعا وسطا بين الضجيج وبين اثتلافات النشاز  
النام ، على غرار ما تحتل اثتلافات النشاز الموقع الوسط بين التنافر الذي  
أشرنا اليه وبين التناغم الكامل .

هكذا يكون بمقدورنا أن نميز الآلات التي تحدث تنافرا متفاوت ضجته  
عن تلك التي لا يصدر عنها سوى الصنغ أى تصدر عنها نغمات كبيرة  
العدد ، مختلطة لحد لا يمكن معه أن نميز هذه عن تلك . ولهذا فسنشير  
الى الأوليات باسم الجرسيات والى الأخريات باسم آلات الصنغ أو الآلات  
الصاخبة . وفي الوقت نفسه ، فإذا ما أخذنا في اعتبارنا طبيعة هذه الآلات  
في حد ذاتها ، لوجدنا أن لا هذه ولا تلك ، كان من شأنها مبدئيا أن تصاحب  
القناء بشكل خاص ، أو احداث الطرب بشكل أعم ، فلا يمكن هذا أو ذاك

( الغناء والطرب ) أن يتقبلا سوى نفحات بسيطة ومعبرة ، فهي تبغى التعبير عن المشاعر محاكاة لما يفعله صوت الانسان ، وإن تولد في مسامعها هذه المشاعر ، أو على الأقل ، تذكره بها ، وعلى العكس من ذلك ، وكما استرعيانا النظر من قبل ، فإن الصخب الذى يدمج ويخلط ويستغرق النفحات البسيطة والمعبرة يهتف - بالضرورة - الى أن يهدم اثر الغناء بشكل خاص ، وإن يحطم بصفة عامة كل اثر للطرب ، وفوق ذلك فليس بمقدوره الا أن يحلث فينا سلسلة متعاقبة من تأثيرات انفعالية متميزة ، تماثل تأثيرات المشاعر أو الانفعالات التى يوحى بها الغناء والطرب ، أو يولدانها ، وهو لا يستطيع أن يصور على الأكثر سوى اضطراب مشاعرنا أو احساساتنا فى المواقف الانفعالية ، التى تهز ارواحنا بالخير أو بالسوء . وفى الواقع ، فإن الصخب ، حين يودى بالمثل تقريبا الى احتزاز كل شميرات اعصابنا الناقلة للاحاسيس منها أو العضلية ، على حد سواء ، فى بعض الأحيان ، يسبب فينا هزة غامضة ، عامة ومضطربة ، من شأنها ، كما يبدو أن تثير فينا حركات آلية ، يكثر ما يكون من خاصيتها أن توحى لنا بمواقف روحية ، على نحو ما يفعل الطرب .

وحيث لا رغبة لنا فى التوقف طويلا كى نتفحص ما ان كانت هذه الخاصية الميلودية لآلات الصخب جاءت نتيجة الاحساس المحض أم كشفت عنها انعام للفكر ، فانه ليكفيانا أن نقول فى هذه اللحظة ، أن من وقائع الأمور ان هذا النوع من الآلات قد اختير ، فى كافة أرجاء العالم ، ومن قبل كل الشعوب المعروفة كى تنظم ، عن طريق احداث ضجة متكررة ، على نواصل زمنية منتظمة ومحسوبة حركات الرقص ، والمحاكاة الصامتة (البانتوميم) ، وفى ايجاز ، حركات غالبية الممارسات الجسدية التى لا يمكنها أن تتم بشكل على مفسهود الا بالدقة المحسوبة وفى شكل ايقاعى . وعلى هذا النحو

انتظمت عند الأقدمين طقوس العبادة والمحاكاة الصامتة ، والرقصات ،  
والتطواف الدينى وبهذه الوسيلة نفسها تنتظم لدينا اليوم الخطوات والحركات  
المسكزية ، ففي كل الأزمان ، وعند كافة الشعوب كان تأثير هذه الآلات ،  
وسيطل مؤديا الى احساس الناس بأن أفضل مجال يمكنهم أن  
يستخدموا هذه الآلات فيه هو تحديد إيقاع الحركات وضبط وقمها .

### المبحث الثالث

#### حول ما يميز آلات الصنط عند المعدّين عنها عند اللعّاء

تختلف آلات الإيقاع الصاخبة ، التي كانت تستخدم في العصور السحيقة ، عن تلك التي نستخدمها اليوم ، من نواحي كثيرة ، يحسن بنا أن نعرفها ، حتى لا نسيء لهم هذه أو تلك ، وحتى نحسن التعرف عليها من بين تلك الآلات التي بقيت لدينا ، والتي لا تزال نحن نستخدمها أو لا تزال هي تستخدم عند الشعوب الأخرى .

وحيث كان استعمال هذه الآلات مقصورا ، عند الأقدمين ، على ضبط وزن وإيقاع حركات الجسم في ممارسات معينة ، لا سيما في الرقصات ، والتمثيل الديني الصامت ، وفي بعض التدريبات الجسدية الأخرى ، فقد ظل استخدام هذه الآلات حقا مقصورا على قادة هذه التدريبات ، وعلى أولئك الذين يشرفون على أدائها ، بل الذين كانوا على رأس من يقومون بها . وفي غالبية الأحيان كذلك كان كل واحد من هؤلاء الذين يؤدون تلك التمثيليات الصامتة ، يمسك بأحدى يديه آلة مشابهة ليحدث بها الرنين المطلوب ، ولهذا السبب فقد كان يلزم أن تكون هذه الآلات غشيلة الحجم وأن تكون خفيفة يسهل الإمساك بها ، بيد ، والضرب عليها باليد الأخرى ، ولذلك فلنستأثر فوق أي من المباني الأثرية المختلفة عن العصور السحيقة من بين هذه الآلات ، ما هو كبير الحجم ، كذلك فأننا لا نجد واحدا من المؤلفين الأقدمين قد أشار إليها . كانت كل آلات الإيقاع الصاخبة من نوع تلك التي

صنفناها في طائفة وحدها تحت اسم **المجوسيات** ( أو الآلات ذات اعصاب )  
وبهذا الاسم الذي يكاد يعنى نفس ما تعنيه عبارة **الآلات الصالحية** - كما  
يتذكر القارىء بلا ريب .

اشرنا من قبل الى تلك الآلات التى يسهل استخدامها ، والتي لرنيتها  
بعض شئ من طرب ، تمييزا لها عن تلك التى لا تحدث سوى الضجيج .

وعكس ذلك ما يحدث عند المحدثين ، فهؤلاء الذين أوكل اليهم ارنان  
الآلات المخصصة لضبط وزن وإيقاع الحركات خلال التدريبات التى يقوم بها  
عدد معين من الأشخاص في وقت واحد ، والتي تحتاج لأن تنظم بأكبر قدر  
من التحديد والدقة - هؤلاء الأشخاص لا يشاركون عادة في أداء هذه  
الحركات قط ، أو أنهم لا يسهمون فيها الا بقدر بالغ الضآلة ، فشغلهم  
الشاغل ، بل اهتمامهم الوحيد في غالبية الأحيان ، هو الضرب على آلاتهم  
في شكل إيقاعى . تبعا للإشارة التى تصدر اليهم عن رئيسهم الخاضع بدوره  
لأوامر من يتود أو يدير هذه الأنواع من الممارسات سواء في الحروب ،  
أو الاحتفالات العامة أو فوق خشبات المسارح . وهكذا تعد قائمة عند  
المحدثين تلك الأسباب التى كانت تحتم ، عند الأقدمين ، أن تكون آلات  
الصخب الإيقاعى هذه خفيفة الوزن ، ومن حجم تسهل السيطرة عليه ،  
ولم يعد هناك ، عندهم ، سبب يحول دون زيادة وزنها ، وضخامة أحجامها  
ومضاعفة قوة ومدى النضات التى تصدر عنها ، وهذا هو ما أدى الى التفكير  
في استخدام الطبول الضخام ، والصناديق والدقوف هائلة الحجم - تلك  
التي لم تكن تستخدم قط بشكلها هذا ، ولم تكن معروفة في العصور  
السحيقة .



الفصل الثاني

عَنْ الْجُرَيْجِ بْنِ سُلَيْمٍ عَنْ أَبِيهِ



## المبحث الأول

### حول الأسماء النوعية التي تطلق على غالبية

#### الجرسيات

حيث كانت الآلات الموسيقية التي تشير إليها باسم الجرسيات ، معروفة  
- فيما يبدو لنا ، بشكل سابق على تلك التي نطلق عليها اليوم اسم آلات  
صغيب فلا بد أن يكون من الطبيعي أن نتناولها بالحديث ، قبل أن نتصدى  
لهذه الآلات الأخيرة .

تعرف الجرسيات عند الشرقيين المحدثين بأسماء كثيرة متفرقة ، حتى  
ليظن المرء أن هناك عددا هائلا من صنوف مختلفة من هذا النوع من الآلات .  
ومع ذلك ، فلا شيء أبعد من هذا عن الحقيقة وعن الواقع إذ لا نكاد نحصى  
منها ثلاثة أو أربعة صنوف ، تختلف فيما بينها ، اختلافا تاما من ناحية  
شكلها ، والحامة التي صنعت منها . وهذه الأصناف من الآلات : شأن  
الآلات الوترية وآلات النفخ ، حملت أسماء مختلفة تبعا لاختلاف زوايا النظر  
إليها .

ولما كانت هناك آلات إيقاع مجوفة وصاخبة قد أطلق عليها اسم  
نقاوية(١) ، وهي كلمة تجيء من الجذر نقر أى ضرب ، وحيث أن الفعل نقر  
في صيغته الثانية يعنى : سبر أو استبر ، خرق ، ثقب . ويعنى فى صيغته  
الثامنة : جوف ، فقد انتقل هذا التعبير الى كافة الآلات المجوفة والصاخبة ،  
حتى أنهم يطلقون على دف الباسك فى المربية اسم الثقر ، وعلى البون  
أو النفير اسم النالور ، وعلى الشخص الذى يحترف النفخ فى النفير اسم

الشاقو ، كما يطلق اسم النقص على من يقوم بالعزف على النفير ، كذلك يستخدم الفعل نقو لكى يعنى عزف او وقع وتر آلة باصبعه ليحصله يرن او ضرب عليه بريشة العزف ( للفرض نفسه ) . ويستخدم الفعل نفسه كذلك للتعبير عن تجزئ نغمة ما وذلك بجعل لسان المترنم يضرب فى سقف حلقه او فى اسنانه ، اى ينطق حرف متحرك يعقبه حرف ساكن ( حركة يعقبها سكون ) ، ونفى النهاية فان كل حرف ينتج نغمة يسمى نقرة طبقا لمبدأ التراكم الايقاعى عند العرب ، فيقول العرب ، على سبيل المثال ، ان الايقاع قليل الطويل ( اى الخليط الكبير ) ، وهو السادس والعشرون من الايقاعات الموسيقية يتكون من اربع وعشرين نقرة ، بمعنى انه يتألف من اربعة وعشرين حرفا ، وبالتالي فانهم يسمون كذلك الأزمان الايقاعية المحددة على آلات الايقاع بالنقو ، كما يطلقون على شد الوتر اسم النقيز .

وحين يدور الحديث عن الجرسيات التى ترن نغمة حادة عن طريق نوع من العرك او الحك ، يكون الاسم الذى نطلقه عليها هو الصلاصل ، كما يشير العرب الى الجرسيات من نوع الأجراس الصغيرة او الى تلك التى يماثل تأثيرها هذه الصنوف من الآلات ، باسم الجلاجل ، اما الفرس فيسمونها ذكلا (٢) ، وحين يتجه القصد الى الجرسيات التى تحتل رنينها عن طريق هزها فقط فان العرب يطلقون عليها اسم ذيل ، اما اذا كنا نقصد الى الجرسيات التى تضرب ببعضها البعض ، فى جزء منها ، فهم يطلقون عليها اسم الصنوج ، على نحو ما يسمون من يقوم بالضرب على هذه الآلة الصناج ، وعندما يشار بصفة خاصة الى الجرسيات ، التى لها الشكل نفسه ، والتى تستخدمها الراقصات المصريات اثناء رقصهن ، تستخدم كلمة كاس ، واخيرا فانهم يطلقون بشكل عام اسم الصاجات على كل الجرسيات من نوع الصنوج ، اى على كل ما يوزونه بين اصابعهم ، مهما تكن الحامة التى تصنع منها اجزاؤها ، ومهما يكن كذلك

شكل وتباين هذه الأجزاء ، ولهذا السبب فإن هذا الاسم يطلق كذلك على  
الجرسيات المعدنية التي تمسك بها الواقصات المصريات وعلى تلك الجرسيات  
الخشبية التي يطلقون عليها في تركيا اسم القليغ .

---

#### الهوامش :

- (١) ولأن الفرس ينظرون من هذه الزاوية نفسها إلى تلك الآلة فقد أطلقوا عليها اسم الخككتند أو وجمانه .
- (٢) ويطلق هذا الاسم كذلك في فارس على صنف من الجلاجل تربطها بعض النسوة في هذه البلاد بأقدامهن عندما يتمكن في ملذات الفرام « الأجرام التي تعلقها النسوة في أفهامهن عند الضاحجة » كما يطلق هذا الاسم أيضا على الجلاجل التي تعلق برقبة الخيول والبغال والجمال وعلى تلك التي تتدل من حواف دف الياسك .

## المبحث الثانى

### عن الجرسيات الصغيرة التى على شكل صنوج والتي تستخدمها الراقصات المصريات

عندما تحدثنا فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر ،  
عن غناء ورقص المصريين ، وصفنا الآلة الموسيقية التى نحن بصددھا ، يقدر  
من الدقة بكفى كى نعطى أنفسنا من إعادة وصفھا ، ومن جهة أخرى ، فانا  
نظن ، بعد أن استعرضنا الأسباب التى تقف وراء إطلاق الأسماء المختلفة  
التي خلمها الشرقيون على الجرسيات التي يستخدمونها ، ولا سيما فى مصر ،  
أن ليس من العسير أن نتبين الآن أن كثيرا من هذه الأسماء يمكنها أن تنتسب  
لهذه الآلة نفسها ، وإن لم يكن الأمر يتساوى بالنسبة لها جميعا ، بشكل  
مطلق ، فالأسماء ذيل ، صنوج ، كاس ، صباجات ، حين تشير كلها بدرجة  
متساوية الى تلك الجرسيات اللاتي تضربن ، بعضهن بالبعض الآخر ، يمكنها  
جميعا أن تنطبق على الجرسيات اللاتي تستخدمها الراقصات المصريات ،  
وإن كنا نلاحظ أن كلمتي **الصنوج** و**الصباجات** قد ادخرتا خصيصا لهذه  
الآلات فى اللغة الشائعة ، باعتبارهما يشيران ، بصفة أكثر خصوصية عن  
غيرهما الى الجرسيات الصغيرة من هذا النوع وليس من المستبعد أن تكون  
هذه الجرسيات هى النموذج الذى احتذاه الأسبان فى صنع صنوجهم ،  
بل أن من المرجح أن يكون مسلمى الشرق هم الذين علموا الأسبان ( أبان  
حكمهم لأسبانيا ) استخدام هذا الصنف من الآلات الموسيقية ، وكذا ممارسة

الرقصة التى يسميها الأسبان **الفننوجو** ومع ذلك فلا بد أن الأسبان كان يعوزهم الكثير حتى يبلغوا فى محاكاة هذا النموذج ، درجة الكمال ، فبخلاف أن خاصة الصنوج الأسبانية أكثر شيوعا ( أى أقل جودة ) من خاصة الصاجات وأن شكلها أقل فى رشاقته بدرجة كبيرة منها ، فإن من المستحيل كذلك أن تأتى نضاتها على الدرجة نفسها من النقاء أو أن تماثل الجرسيات المصرية الصغيرة ، أن جاز لنا أن نقول ذلك ، فى صفاتها • ويكفى أن نرى صورة الأخيرة ، المرسومة فى اللوحة CC ، الشكل رقم ٢٦ حتى نتصور كيف ينبغي لهذه الآلة الموسيقية ، المصنوعة من الزهر ، والتى لها شكل الصنوج الصغيرة ( عندنا ) ، أن تصدر رنينًا بالغ الصلابة ، شديد الوضوح ، بالغ الحدة ، حينما لا يعوق ترددها عائق • وفى الواقع ، فحيث أن الجزء A المربوط إلى الأصبع الوسطى عن طريق الحلقة C ، يأتى ليضرب فوق الجزء B المربوط بالمثل إلى إبهام اليد نفسها(١) عن طريق حلقة أخرى اشترنا إليها كذلك بالحرف C ، فإن من المؤكد أن هذين الجزئين ، بتعليقهما بالأصابع على هذا النحو ، لا يمكنهما أن يلقيا عائقا من أى نوع من شأنه أن يعوق ترددهما ، كما أن القيطان الذى يشكل الحلقة C اللتين تدخل من خلالهما الأصابع ، تنفذ بحرية من طرف إلى آخر من الثقب الموجود عند قمة هذه الصنوج الصغيرة(٢) لحد لا يسبق الآلة عن أن تردد رنينها ، بكل مساحتها

هى •

ولعل هذا النوع من الآلات ، التى نجد مثيلا لها بين أيدي الباشخيات وهن يؤدين رقصاتهن ، هو ، فيما يبدو ، أكثر من غيره من بقية الآلات الموسيقية ملائمة للرقصات الشهبانية من نوع ما تؤديه الراقصات المصريات ( اليوم ) ، من حيث أنه يترك للجسم حرية أداء كافة الحركات الشهبانية

---

• رقصة أسبانية يقوم بها ست راقصين فى مقابل ثمانية ، وهى رقصة بطيئة الحركة ، وتصاحبها الصاجات - المترجم •

الممكنة ، وأنه لا يحول قسط دون الأذرع من أن تمتد وتلتف وتستدير ،  
حسبما يقتضى التعبير الذى تشاء الراقصة أن توحى به ، ومن الواضح أن  
هذا البيت من الشعر الذى ينسبونه الى فرجيل فى القصيدة التى عنوانها  
كوبا Copa ( الجانب الممتز تحت الصناج أعطى نغمات ماهرة ) كان يشير  
الى هذه الجرسيات نفسها ، ويدور حول هذا النوع نفسه من الرقص .

كانت هذه الجرسيات تستخدم فى مناسبات كثيرة فى اليونان قديما ،  
ويذكر ديسيراك Diceraque فى كتابه عن الطقوس الدينية فى اليونان  
القديمة انه كانت توجد من بين الآلات الموسيقية التى يستخدمها العامة ،  
والتي من شأنها أن تعبر عما وراء ما يمكن الانسان أن يظنه فى رقصات  
وغناء النسوة ، آلات تصدر نغمة طيبة محبوبة (٣) عندما تضرب ببعضها  
البعض بين الأصابع ، بل انه ليخبرنا بوجود بعض منها مصنوع من البرنز  
المذهب ، ويفسر لنا نونوس فى ديونيسيائه ، الكتاب السابع والعشرين ،  
الآيات ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ بشكل واضح وجيد للغاية ، أن هذه الجرسيات  
هى آلات موسيقية تمسك بها النسوة المشوقات فى كل يد ، ويضربنها  
( الواحدة منها بالأخرى ) ، محدثات نغمتين فى الوقت الواحد (٤) ، ومع ذلك  
فلا ينبغي أن نفهم من العبارة وجود نغمتين مختلفتين ، ذلك أن الجرسيات  
فى يد تكون دوما فى المتساوى مع الجرسيات التى فى اليد الأخرى . ويغلم  
المؤلف نفسه على هذه الآلات صفة الباخية (٥) على غرار ما فعل يوربيديس  
فى تراجيدته هيلينا (٦) ، لأن هذه الآلات هى نفسها ما كانت الباخيات  
يستخدمنها فى الرقصات اللاتى كن يمارسها على شرف باخوس ، ولهذا  
السبب كذلك فان بندار فى مديحياته ، التى يورد سسترايون مقدمتها .  
فى الكتاب العاشر من جغرافياته (٧) ، يتحدث عن هذه الجرسيات باعتبارها  
واحدة من الآلات الموسيقية التى كانت تستخدم فى أعياد باخوس . فهل



انتقلت هذه الآلات الى مصر على يد الاغريق أو أن هؤلاء هم الذين اخفوها عن المصريين ؟ لكن هذا ما لا نأخذ على عاتقنا اليوم أن نحسمه ، وهو كذلك ما قد يكون التدليل عليه بشكل قاطع أمرا بالغ الصعوبة ، بل أن منشأ هذه الآلة ليس معروفا بشكل محدد ، فيظن سترابون أن الكوريتيين Curites (٩) هم الذين ابتكروها ، أما كليمانس السكندري فيزعم أن الصقليين كانوا أول من عرفوا بها ، وفيما يبدو ، فإن هناك كثير من الروايات المتضاربة حول هذا الموضوع ، ولعلنا نجد الوقت متأخرا لأكثر مما ينبغي لو أننا شئنا السعى الى تمييز الرواية الحققة عن تلك التي تعد مختلفة ، ومع ذلك فمما لا جدال فيه أن الجرسيات التي يدور الحديث بشأنها كانت معروفة في مصر في عصر الرومان ، وإن النسوة هناك قد ذاعت شهرتهن كبارعات في فن العزف عليها (٩) .

## الهوامش :

- (١) تمسك الرافعات المصريات بزوج متماثل من الجرسيات في كل يد .
- (٢) انظر اللوحة CC ، الشكل ٢٦ ، D .
- (٣) انظر : أثيناوس ، مادة الفلاسفة ، الكتاب الخامس عشر ص ٦٣٦ : « وعن تلك ، فان ديكاياوخوس في كتابه عن عادات بلاد الاغريق يقول : ان هذه الآلات كانت بالغة الانتشار على نحو يفوق ما يعتقده البعض وانها كانت ملأمة لرقص وأغاني النساء اللاتي كن يخرجن بواسطتها أصواتا حلوة عند تحريك أصابعهن » .
- (٤) « عنهما تلق الطبول يصدر عنها صدى رتيب يحدث فسجيج ملحزا ، حقا انه الجليل في كل يد من أيدي النساء العاشقات كان يصدر صوتا مزدوجا ذا صدى » .
- [ ثولوس ، الديونيسييات ، ك ٢٧ ، الأبيات ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ ]
- (٥) « أعطوني جليل باكفوس » .
- [ الديونيسييات ، الكتاب الأول ، البيت ٣٩ ]
- (٦) « أما جليل باكفوس فكان له دوى ينبعث بصوت واضح » .
- [ يوربيديس ، هيلينا ، البيتان ١٣٢٤ ، ١٣٢٥ ]
- (٧) سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب العاشر ، ص ٤٦٩ ، لوتيتياى ١٦٢٠ .
- (٨) سترابون ، المرجع السابق ، ك ١٠ ، ص ٤٦٨ .
- (٩) « أيها النيل ، ان من يعزف على نايك ، هي زافسة الصنج فيليس » .
- [ بروبرتوس ، الكتاب الرابع ، قصيدة ٩ ]

### المبحث الثالث

#### عن اسم وشكل وأبعاد واستخدامات الجرسيات الكبيرة أو الصنوج المصرية

ثلاثة أسماء يمكن إطلاقها على هذا النوع من الآلات ، الكبيرة منها والصغيرة على حد سواء ، هي ذيل ، صنوج ، كاس ، ويفضل العرب استعمال الكلمة الأخيرة ، في التعبير الدارج عندما يشيرون إلى الصنوج الكبيرة .

وكلمة كاس تعنى في الأصل نوعا من الآنية ، أما مدلولها فهو المدلول نفسه الذى تعطيه كلمة كيمبوس Kymbos ، التى هي جلد كلمة ، كيمبالون Kymbalon وهو الاسم الذى يطلقه الاغريق على هذا النوع من الآلات التى نسميها نحن بالفرنسية سمبال ( كيمبال ) Cymbales (١) .

والصنوج المستخدمة في مصر اليوم تشبه كثيرا الصنوج القديمة التى وصفها الشعراء الاغريق واللاتين ، كما تشبه تلك التى كان الاسرائيليون يستخدمونها في معبد اورشليم ، بل أن لهما الشكل نفسه ، كما أنهما تصنعان من الخامة نفسها (٢) ، فهذه تتكون بالمثل من قطعتين من البرنز (٣) ، وبكل واحدة منهما فجوة في منتصفها (٤) ، وتمثل كل منهما شكل اناء أو جفنة مستديرة (٥) عريضة الحواف ، ناتئتها على نحو أفقى ، وقد يبلغ طول القطر من حافة إلى أخرى ٢٤٤ سم (٦) ، أما قطر الفجوة الموجودة في وسطها فلا يزيد عن ١٣٥ سم ، ويبلغ عمق هذه الفجوة ٦٨ سم تقريبا ، أما عرض الحواف الناتئة فلا يكاد يبلغ ٥٤ سم ، ويصل سمك المعدن في كل واحد من الجزئين A و B من الآلة من ٧ إلى ٨ سم ، ذلك أن سمك هذه الصنوج أكبر كثيرا من سمك صنوجنا .

وعند قمة الجزء المحلب الذى تصنعه الفجوة الى الخارج ، يوجد زوار يستخلف مقبضا او ممسكا ، او توجد حلقة كبيرة H يمر بها ، من طرف لآخر حاشية او سير او قيطان C يتم عقده من طرفيه لكى يكون حلقة واسعة ، يدخلون من بينها القبضة لسند كل واحدة من جزئى الآلة الموسيقية .

وحيث تكون هذه الأنواع من الصنوج اكبر سمكا وأكثر عمقا (تجويفا) من صنوجنا ، فانها - كذلك - تصدر نغمة أكثر امتلاء وأكثر اشباعا ، وان تكن أقل رنيننا لأن المصريين ، بدلا من أن يصرخوا الجزئين الواحد منهم بالآخر ، على غرار ما نفعل نحن ، فانهم على العكس منا ، يضربونها ، أحدهما بالآخر ، بشكل يكاد يكون رأسيا ، على غرار ، ما كان يفعل الاقدمون (٧) ، طبقا لما رأينا سواء فوق مباني العصور السحيقة (٨) ، او فى رسوم الآنية الأثرورية ، حيث نرى رسوما لأشخاص يمزفون بالصنوج ، وحيث أن هذه الآلة الموسيقية لم تكن تستطيع أن تتردد بهذه الطريقة ، بقدر من الحرية ، وعلى مدى طويل يماثلان ما تستطيعه بالطريقة التى نستخدمها نحن بها اليوم ، فقد كانت رنتها سرعان ما تختنق بمجرد تولدها ، مما كان يجعل فى رنينها المكتوم بعض شيء غير مستحب لا تستريح الأذن اليه ، وفى هذا ، بلا ريب يكمن السبب الذى جعل الشعراء يمتنون هذه الآلة بالبهاء (٩) .

ولا يزال المصريون يستخدمون هذه الآلة الموسيقية فى الأغراض نفسها التى كانت الشعوب القديمة (١٠) تدخرها لها ، فهى لا تزال مقبولة عندهم فى الاحتفالات الدينية والسياسية ، فهكذا كان حالها فيما مضى عند الاسرائيليين والاعريق والرومان ، فقد كان رنينها يطن عند الاسرائيليين أحيانا فى المسابد (١١) ، بالقرب من المذبح (١٢) ، وبالقرب من الملك (١٣) ، وأحيانا أخرى حول تابوت العهد عندما كانوا ينقلونه من مكان الى آخر (١٤) ، وباختصار ، فقد كانت هذه الآلة تسمح فى كل مكان يتمثل فيه الفرح

العام (١٥) ، أما عند الاغريق والرومان ، فكانت هذه الصنوج تصاحب على الدوام كل احتفال يتم على شرف ربا (١٦) وكيبيل (١٧) وباخوس (١٨) ، ويخبرنا ميثاندر أن نسوة كن يتوجهن الى المائدة خمس مرات فى اليوم ، وفى حين كان بعضهن ، ويبلغ عددهن سبعا فى كل صنف يمركن الصنوج (١٩) ، كانت الاخريات يرفعن عقيرتهن بالصراخ .

وبالمثل فان الكاس يسمح كذلك فى كل الحفلات الدينية والسياسية ، وعند مولد محمد (٢٠) ( المولد النبوى ) ، وعند ( مولد ) [ كذا ] الرواية (٢١) اى الظهور . وعند عيد برام اى عيد الفطر (٢٢) ، ومولد ( سفر ) الحمل (٢٣) ، اى موكب الحج ، اى موكب اولئك الذين تهيئوا للقيام برحلة الحج الى مكة ، والاحتفال بفيضان النيل (٢٤) المسمى وفاة البحر او جبر البحر . اى الاحتفال بقطع جسور النيل (٢٥) . وكذلك فى كل الحفلات المسماة بالموالد (٢٦) والتي تقام على شرف كبار الاولياء المسلمين ، وعند وصول الباشا الى القاهرة عندما يأتى لتحصيل الاتاوة التى تدفعها مصر الى الباب العالي (٢٧) ، واثنا رقصات ( ذكر ) الفقرا ( وهم نوع من الزهاد المسلمين . غير مترهبين - اشتهروا باسم الدراويش . وهو الاسم الذى يطلق عليهم فى اللغة التركية ) اما الأمر الجدير بالملاحظة حقا . اكثر من غيره ، فهو أن الجزء الأكبر من هذا النوع من الرقصات يؤدى بايقاع شبيه بذلك الذى كان يتم عند الاقدمين عند نطوافهم لمرات ثلاث حول المذبح (٢٨) . ويتكون هذا الايقاع ( او المازوره ) من زمين غير متساويين . يساوى اولهما ضعف ما يساويه ثانيهما ، على هذا النحو :



✽ المقصود الاحتفال برؤية هلال غرة رمضان المعظم - المترجم .

مما يكون جوقة ، وتمضى الحركة متصاعدة على درجات • وقليلة هي الاحتفالات العامة ، الدينية أو المدنية ، التى لا يستخدم فيها الكاس (٢٩) .  
ومع ذلك فانهم لا يستخدمون هذه الآلة الموسيقية فى مناسبات المسرات  
أو ضروب اللهو السوقية أو المبتذلة ، وهذه ميزة يمكن ملاحظتها كذلك فى  
المناسبات التى كان الاسرائيليون والاغريق والرومان يستخدمون فيها هذه  
الآلة الموسيقية .

### الهوامش :

(١) يتخذ أوفيدوس من الموضوع الذى كان الكورينثيس • كهان  
كريت • يصنعونها بالضرب فوق تروسهم ، لكى يحولوا دون وصول صرخات  
جوبيتر • عند مولده ، الى اذنى ساتورنوس (زحل) ، الذى قد يقوم بالتهامه.  
على نحو ما اتهم ابنه الآخرين - أصلاً لنشأة الصنوج • وطبقاً لما يقول فى  
مؤلفه التقويم • الكتاب الرابع • البيت ٢١١ وما بعده • فان هذا هو الذى  
أوحى بفكرة الصنوج الى كهان كيبيلى •  
ويرجح أن سترابون قد أسس رأيه بخصوص ابتكار الصنوج الصغيرة  
أى الجرسيات التى تستخدمها الراقصات اللاتى تناولناهن فى المبحث السابق ،  
على هذه الرواية •

(٢) أنظر اللوحة CC ، الشكل رقم ٢٧ •

bi-metxiletym nekhochet

(٣) • تبعن صوت الكورينثيس ودق الطبول الداوية •

[ فرجيل يوسى • الزراعيات • الكتاب الرابع • البيت ١٥١ ]

• وأصدرت الطبول المحوغة صوتاً مدوياً •

[ أوفيدوس • مسخ الكائنات • الكتاب الرابع • البيت ٣٠ ]

(٤) • يفرعون بأكفهم المغوف والطبول المدوية •

[ لوكريتيوس • عن طبيعة الموجودات • ك ٢ • البيت ٦١٨ ]

(٥) • حيث القيئارة ذات الأوتار العديدة وحيث الطبول المستديرة

للربة كيبيلى والآله ميثراس • تعزف الأنغام للراقصين بالريشة اللبديّة •

[ بروبرتيوس • الكتاب الرابع • قصيدة ٧ • البيتان ٦١ • ٦٢ ]

(٦) حيث لم نتمكن من الحصول على هذه الآلة • بالإضافة الى آلات

أخرى عديدة • فاننا لم نستطع • بالتالى • أن نقدم • هنا • سوى الوصف

التقريبى لأبعادها الصحيحة • لكنها ما تزال حاضرة • بوضوح • فى أذهاننا •

أما الملاحظات التي قمنا بها على الطبيعة فهي ملاحظات تفصيلية للغاية حتى أننا لا نستطيع . حتى لو شئنا . أن ننأى كثيرا عن الحقيقة .

(٧) « يروون أن الكوريتيس ( سكان كريت القدامى ) . كانوا من ديكتي ويحكى أنهم كانوا قد أخفوا ذلك الصراخ الذي أطلقه جوبيتر منذ أمد بعيد ( عند مولده ) في جزيرة كريت . ففي ذلك الوقت قرع الصبية المسلحون والمتفنون حول الطفل في شكل جوقة الصنج البرنزي بسرعة وشده . »  
[ لوكريتيوس . عن طبيعة الموجودات . ك ٢ . بيت ١٣٣ وما بعده ]  
- « يعطى الصنج البرنزي صليلا عندما يقرع بالبرنز » .

[ أوفيدوس . التقويم . الكتاب الرابع . البيت ١٨٤ ]

- « ترى هل يصعد الصنج البرنزي لذلك القرع الشديد ؟ »

[ أوفيدوس . مسخ الكائنات . الكتاب الثالث . البيتان ٥٣٢ . ٥٣٣ ]

ولن نتوقف كثيرا عند خطأ شراح أوفيدوس المتبحرين الذين تخيلوا أن هذا الشاعر قد شاء . أن يفهم قراءة أن هذه الصنوج كانت تدق بعضى من حديد . فليسوف نحمل أنفسنا فوق ما نطبق إذا ما شئنا أن نقد أخطاء . من هذا النوع . نزرع بها غالبية هذه التعليقات والشروح . إذ يستحيل علينا أن نتخيل المدى الذى ذهب إليه هؤلاء . فى الكشف عن جهلهم فيما يتصل بالموسيقى . ولقد كانوا يحسنون صنعا لو أنهم لزموا الصمت حول هذا الأمر . بدلا من اعتساف أفكار وآراء عشوائية لا يمكن التسامح فيها - ولسنا نقصد هنا المعلقين الرومان ولا الشراح الإغريق . هؤلاء وأولئك لم يكونوا يمتسفون افتراضاتهم بمثل هذه الحفة . كما كانت أفكارهم دقيقة على الدوام . فيما يتصل بالموسيقى .

(٨) انظر البحوث المثيرة للفضول عن المصور القديمة . والتي ألفها سبون Spon . المبحث الثامن . عن الصنوج والجرسيات والآلات الموسيقية الأخرى عند الأقدمين . ونرى فى بداية هذا المبحث . رسما يصور ثلاث باخيات . وهو رسم منقول عن رسم بارز ينتمى الى روما القديمة . وتبدو هؤلاء الباخيات فى حركة رقص . وهن يضربن الصنوج الواحدة بالأخرى . بالطريقة نفسها التى يتبعها المصريون اليوم .

(٩) « كيبيل الزبه الكبرى تحمل فوق رأسها تاجا على هيئة أبراج ( المدن ) تقرع مرارا الصنج ذا الصوت الغليظ من أجل جوقتها الأيدية » .  
[ بروبرتوس . الكتاب الثالث . القصيدة الخامسة . البيت ٣٥ ]

(١٠) كذلك يذكر كليمانس السكندرى ( التربية . الكتاب الثانى . الفصل الرابع . ص ١٦٤ ) أن المصريين . فى عصره . كانوا يذهبون الى الحرب على ثغامت الدفوف . ولكنه لم يشر الى الصنوج . ويكتفى بالقول بأن العرب يستخدمون الصنوج كالة ( موسيقية ) عسكرية .

(١١) « قال داود لرؤساء اللاويين . من أجل أن يقرروا أن يكون

أخوتهم مغنين على الآلات الموسيقية ( من الواضح أن السرور يدوى فى الأعلى من صوت الهارب والقيثارة والصنج ) .

[ سفر أخبار الأيام الأول . الأصحاح الخامس عشر . الآية ١٦ ] .

( ١٢ ) . وكان المتدثرون بالكتان يدقون الصنج والأعواد والقيثارات وهم واقفون عند الناحية الشرقية من المذبح .

[ أخبار الأيام . الثانى . الأصحاح الخامس . الآية ١٢ ]

( ١٣ ) . كانوا موزعين على الصنج والأعواد والقيثارات فى خدمة منزل الرب بجوار الملك .

[ أخبار الأيام الأول . الأصحاح الخامس والعشرون . الآية ٦ ]

( ١٤ ) . وأخذ بنو إسرائيل بأسرهم تابوت العهد من الرب بسرور غامر وهم يدقون الطبول ويمزقون على النغير والصنج والهارب والقيثارة .

[ أخبار الأيام الأول . الأصحاح الخامس عشر . الآية ٢٨ ]

( وجدير بالذكر هنا أن آلة النابل التى سبق ذكرها تأتى فى النص العربى على أنها الرياب - المترجم ) .

( ١٥ ) . ثم أخذ داود ومنه بنو إسرائيل كلهم فى غناء الأناشيد فى حضرة الرب بكل جسارة على القيثارات والأعواد والطناير والصنج .

[ أخبار الأيام الأول . الأصحاح الثالث عشر . الآية ٨ ]

وكذلك : السفر نفسه - الأصحاح الخامس عشر . الآية ١٩ . الأصحاح السادس عشر . الأيتان ٥ . ٤٢ . الأصحاح الخامس والعشرون . الأيتان ١ .

٦ وكذلك الزمور ١٥٠ الآية ٥ .

( ١٦ ) . والآن يردد جبل ايما الوعر صفى الصوت . بينما كان الطفل الوليد يطلق الصرخات من فمه كانوا تارة يدقون على الدروع المستديرة بالقضبان المعدنية وتارة على الخوذات المجوفة .

كانت هذه ملكا للكوريتيس . وتلك كانت من صنع الكوريبانتيس . لقد خطى الأمر على الرب ، وغابت عنه صورة الفعل القديم . وأخلت ريفقات الرية يعركن الصنج البرنزى ويقرعن الطبول ذات الصوت الغليظ ، لقد اتغلن من الخوذات صنجا . ومن الدروع طبولا ، وأعطت الزامير ، كتابها من قبل - الحاناً فريجية .

[ أوفيدىوس . التقويم ك ٤ . بيت ٢٠٧ وما يليه ]

( ١٧ ) « كى لا أشاهد المهرجان الفريجى ، ولا أهر الصنج بينى » .

[ نونوس ، الديونيسيات ، الكتاب الأربعون ، البيت ١٥٦ ]

( ١٨ ) « أيتها الموسيقات احضرن لى مزامير واهزذن الصنج ، وضممن التيرسوس ( رمز الآلهة باكفوس ) فى يد الآلهة المقتنى ديونيسوس » .

[ نونوس . المرجع السابق ، الكتاب الأول ، البيت ١١ ، ١٢ ]



- « كانت حاملات الصنج من رقيقات الربة يقرعنها بأيديهن » .

[ أوفيد يوس ، التقويم ، الكتاب الثالث ، البيت ٧٤٠ ]

(١٩) « قلنا القربان القنص خمس مرات في يوم واحد ثم أخذت سبع اما في قرع الصنج ، اما الآخريات فكان يلقن صيحات كالولولة » .  
[ سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب السابع ، ص ٢٩٧ ]

(٢٠) يأتي هذا العيد في الحادى عشر من قمر شهر ربيع الاول . ويحتفل به عشية الثانى عشر منه . وفى هذا الوقت تتجمع كل فرق الفقرا ( الطرق الصوفية ) عند أقرب أحفاد محمد . والذي ينتمى مباشرة اليه . والذي يكون حيا فى هذا الزمن ( وفى الوقت الذى كنا فيه فى القاهرة . كان هذا الرجل يتمثل فى الشيخ البكرى . وفى ميدان بركة الازبكية يمارس هؤلاء رقصات ( الذكر ) الخاصة بفرقهم . فهؤلاء يرقصون وهم يستديرون ضاربين بأيديهم . وأولئك ملقن برؤسهم تارة الى اليمين وأخرى الى الشمال وفريق ثالث يتماسك بالأيدي وهم يرقصون . وبعض هؤلاء لا يتماسكون الا بالأصابع . وفريق رابع أو خامس ينبون فقط فوق أطراف أصابعهم وهم يحجلون . دون أن تفارق أرجلهم الأرض . وآخرون يرقصون دون أن يتماسكوا لا بالأيدي ولا بالأصابع . وغيرهم يهززون بطرق مختلفة ويفضون أعينهم دون أن يستديروا حول أنفسهم . ولكى نقدم فكرة عن هذه الأنواع من الحفلات بالغة التنوع . والتي تصحبها عادة ضجة الآلات شديدة الصخب كثيرة الجلبة . فلا بد أن نصف بالتفصيل كل ما هو خاص بكل واحدة من هذه الحفلات . وهذه كثيرة العدد لحد يكفى لتوفير مادة تشغل مؤلفا خاصا بها .

(٢١) ليلة الرؤية أى ليلة الظهور ، وهى عشية ( بد ) رمضان . وفى تلك الليلة يجتمع شيوخ ست طوائف من تجار السلع الاستهلاكية وهم :

١ - شيخ الطحانيين - ٢ - شيخ الفرانين - ٣ - شيخ الجزارين ( الذين يقومون بالذبح ) - ٤ - شيخ الجزارين ( باعة اللحوم ) - ٥ - شيخ تجار الزيت والسمن - ٦ - شيخ تجار الفواكه . يجتمعون بمحتسبى القاهرة الكبرى ومصر المتيقة وبولاى | المحتسب هو مفتش الشرطة الذى يراقب الموازين والمكاييل | وبعد ذلك يتوجهون مما الى القاضى . تحيط بهم كل الآلات الموسيقية العسكرية وهى الدفوف والطبول والصنوج ( الكاس ) والمزامير والأبواق . وهناك ينتظرون عودة البريد الذى أرسله القاضى الى بركة الحجب لى يراقب ظهور الهلال ثم يأتى ليخبره بالأمر . وبمجرد أن يعود هذا الرجل ويخبره بظهور الهلال يحرر القاضى حجة بذلك . بحضور مشايخ طوائف التجار الستة والمحتسبين الثلاثة . ويأمر ببدا الصوم ويطلب الى الآخرين أن يذيعوا ذلك فى كل أحياء المدينة . وعلى الفور يطوف هؤلاء مصحوبين بالموكب نفسه الذى كان قد صحبهم عند مجيئهم . بأحياء

المدينة المختلفة . ويطلبون الى خدمهم أن ينادوا : صيلم ، صيلم . ثم يعودون الى بيوتهم يصحبهم الموكب ذاته .

(٢٢) عيد يبرام او الفطر او بالاحرى عيد انتهاء الصوم يأتى بعد ثلاثين يوما من عيد الفريضة . ويبدأ منذ عشية اليوم الأول من شهر شوال . ومنذ بزوغ النهار يسحب المدفع ويتوقف الصوم . ويرتدى الناس ملابس جديدة .

(٢٣) يتم الاحتفال بهذا العيد فى الثامن عشر من شوال ، وفى هذا اليوم تتجمع كل الطرق الصوفية فى ميدان قرة هيطان . كل واحدة منها مع بربقها والآلات الموسيقية الخاصة بها . ويسير على رأس هذه الطرق أمير الحج أى قائد مسيرة الحجاج . وشيخ البلدة أى رئيس المدينة . والجنود من الأسلحة المختلفة . ومع هؤلاء تطوف الفرق الصوفية بالمدينة . على هيئة موكب ( زفة ) . فى أحيائها المهمة والتي تزدحم بالسكان .

(٢٤) يحيى عيد فيضان النيل بعد أن تسقط النقطة . حين يزيد منسوب النيل ليبلغ ستة عشر ذراعا . وعندئذ يتم قطع الجسر بحضور شيخ البلد ، والقاضى ، وكل رجالات المدينة وكبار ضباط الفرق العسكرية المتجمعة هناك . وأثناء قطع الجسر . تسير الشمعات ويأتى موسيقيو البلد لكى يعزفوا الموسيقى التى وضعت . كما سبق أن قلنا فى أحد المقامات او الألحان السابقة .

ويطلق العامة اسم النقطة على القطرة التى تفقد مياه النيل بعدها صفاءها وتتمكرو ويحيل لونها نحو الاصفرار . ويعبر يوربيديس . عند حديثه عن هذه الظاهرة . فى تراجيدته هيلينا . على هذا النحو . فى البيت الأول وما يليه :

« ان هذه هي روالد النيل الجميلة جمال المذارى ، التى تروى ارض مصر وحقولها بالثلج الأبيض اللائب بدلا من قطرات الندى السماوية . »

[ يوربيديس ، هيلينا . البيت الأول وما يليه ]

وكان قدماء المصريين يحتفلون فى هذا الوقت نفسه بعيد مولد أبيس ، أو التجلى الإلهى Théophanie وكان موضوع هذا العيد هو نفسه هنا وهناك أى الاحتفال بفيضان النيل ، وإن يكن يتخذ فى الزمن القديم قناعا من الرمزية ، وعندما نجرده مما كانت تغلفه من أسرار فسنجد أنه كان ينال قدرا من الاحترام لا يقل عما يناله اليوم . واليكم تفصيل مسهب للغاية لكل مظاهر الاحتفال التى كانت تتم فى هذه المناسبة منذ نحو ستمائة عام . يوردها لنا الشيخ شمس الدين محمد بن أبى السرور الأكبرى الصديقى فى كتابه المسمى : النجوم الضالة\* . ونحن بدورنا ، نورد هنا . نقلا عن

---

\* وصحة الاسم هو : محمد بن محمد بن أبى السرور شمس الدين البكرى الصديقى المصرى ، المعروف بأبن أبى السرور البكرى ، أما مؤلفاته =

ترجمة هذا النص والتي ضمنها المسيو سلفسندر دى ساسى في مؤلفه :  
Notice et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale.  
Tom I, Page 272.

ونظن ان هذا الوصف لن ينال اهتمام من شاهده بانفسهم حينما  
كانوا يشاركون في حملة مصر . فقط . وانما سينال كذلك اهتمام كافة  
القراء :

• عندما يصل منسوب النيل الى ستة عشر ذراعاً يبدأون في قطع  
الجسور لتسهيل المياه فوق الاراضى وتجرى في الترع في كافة أنحاء مصر ،  
ويكون هذا اليوم يوم عيد . وفيما مضى قبل شق الخليج الحاكم . كان هذا  
القطع يتم عند خليج القنطرة . وفي تلك الأيام . كان يوجد خص يطل على  
فم الخليج ، يجلس فيه الحاكم او الأمير لمشاهدة عملية الفتح . وعندما يقبل  
هذا اليوم كان السلطان او من يقوم مقامه . يخرج على ظهر حصان من القصر .  
ليتجه الى مصر العتيقة على شاطئ النيل . عند موضع يقال له دير النحاس  
حيث كان يترجل عن حصانه . وكان يوجد هناك قاربان يزدانان . كلاهما  
باسم السلطان ، وتجهلها الزينات المختلفة . ويصعد السلطان وكبار  
حاشيته الى القارب الاول المسمى الحراكة . اما الثانى ويسمى ذهبية فيكون  
من نصيب باقى الحاشية . وكانت توجد فى الموضع نفسه قوارب لا حصر  
لها ، مختلفة الاشكال . تتنافس فيما تتجمل به من زينة . وكان يصعد اليها  
الأمراء والضباط من أصحاب هذه القوارب . ويتجه قارب السلطان تتبعه  
القوارب الأخرى الى جزيرة الروضة . وتفص هذه الجزيرة التى تقع تجاه  
مصر العتيقة ، بين الذراع الكبير للنهر والذراع المار عند سفح هذه المدينة  
بالببوت والقصور . وعندما ينزل السلطان الى الجزيرة . يمتطي جواده ويتجه  
الى المقياس الواقع عند منتصف سرير النهر . ويدخل الى هناك ومعه كل  
حاشيته . ويلقى فيه الزعفران مشبعاً بماء الورد ، وبعد أن يؤدى صلاته تقام  
له وليمة فاخرة . وبعد أن تنتهى الوليمة ، يقترب قاربه الذى تطفئه الطنافس  
المنحبة ، من أسوار المقياس فيصعد اليه . ويعود مع كل القوارب الأخرى  
التي رافقته ، على أصوات الصواريخ وأنغام الآلات الموسيقية . وعندما يصل  
قريباً من مصر ، يأمر بتحويل مسار قاربه نحو فم الخليج الذى يدخل الى  
القاهرة . ويظل السلطان . طول طريقه . سواء وهو على الأرض او فوق

كما يوردها المؤرخ الاسلامى الكبير الأستاذ محمد عبد الله عنان فى كتابه  
«مؤرخو مصر الاسلامية» ، فى: عيون الأخبار ونزهة الإهصار. النزهة الزهية  
فى ذكر ولاية مصر والقاهرة المعزية ( ولعل هذا هو الكتاب المقصود ) الروضة  
المانوسة فى أخبار مصر المحروسة . المنح الرحمانية فى الدولة العثمانية .  
اللطائف الربانية على المنح الرحمانية . بالإضافة الى مختصر من وضعه هو  
لخبط المقرئى أسماء قطف الأزهار من الخطط والآثار . وهكذا لا نجد كتاباً  
لابن أبى السرور بالاسم الذى يشير اليه المؤلف هنا ولعل ترجمة المسيو  
دى ساسى هي المستولة عن وجود كتاب بهذا الاسم . ولعل الأمر كذلك  
تصرف من جانب المترجم الكبير اقتضته ضرورة ما .

النيل . فى ذهابه وفى اياه . يلقى بقطع ذهبية فضية . ويامر بتوزيع الفاكهة والحلوى وأشياء أخرى مماثلة على الشعب . أما الجسر الذى كان يامر بفتحه فيشبه جدارا ضخما من الطين يعلو أمام القنطرة . وكان السلطان أو من يقوم مقامه يعطى بمنديله الاشارة الى الناس الموكلين بفتح السد . والذين كانوا مسكنين بالمجارف فى ايديهم . ( واليوم فان اليهود والمغارين فى القاهرة هم الموكولون بهذه المهمة كل عام بالتبادل ) . وعلى الفور يتم حدم الجسر الذى يتهاوى فى لحظات . ويمتطى السلطان جواده من جديد ويعود الى قصره . ومنذ أصبحت مصر تحت السيطرة العثمانية . فان البكلر بك هو الذى يقوم بامور هذا الاحتفال . فيخرج على حصانه من القلعة فى الصباح . ويتجه الى بولاق . حيث يجد قوارب تضرعها الزينيات معدة له وللأمراء وللصانجق عند الارسينال (دار الصناعة) . فيقلع تتبعه كل القوارب . وخلال هذا الوقت يطلق عدد كبير من طلقات المدافع ويتجه البكلر بك جنوبا حتى مقياس النيل فى جزيرة الروضة . ويتم هذا فى الوقت الذى لم يزل منسوب النهر فيه ناقصا بمقدار العشرين قيراطا . عن تلك الستة عشر قيراطا التى ينفى للفيضان أن يبلغها . ويبقى هناك حتى يصل منسوب الفيضان الى هذا الارتفاع . فاذا كان الفيضان يتم فى بطنه . فانه يبقى هناك ليوم أو يومين زيادة على هذا المدى . وفى هذه الأثناء تمد القوارب . وتقام تلك الدمي من الطين والتى يسميها القوم عروسة والتى يزيتوها ببناية . وتقام كل ضروب الألعاب والتسلية . فى اليوم الذى يشاهد فيه البكلر بك أن يامر بفتح الخليج . فانه يقيم قبل شروق الشمس مأدبة فاخرة للصانجق والجاويشة والمتفرقة وبقية الفرق العسكرية فى الحامية . وبعد المأدبة يوزع القفاطين على كاشف وشيخ عرب الجزيرة ومباشر المؤن والى آخرين كثيرين من ضباط الجيش والشرطة . ثم يدخل بعد ذلك ومعه كل موكله الى القوارب ويتجه على أنغام الدفوف الى الجسر فيامر بفتحه . ويمر من خلال الفتحة لكى يعود الى القصر .

ودائما ما كنا نبدي التفور رفضا منا لتصديق أن تكون هذه العروسة المصنوعة من الطين . والتى دار الحديث بشأنها فى هذا الاقتباس . صورة أو أثرا لتلك الممارسة الهمجية التى كان يأتى بها . فيما يزعمون . قلما المصريين عندما كانوا يفرقون . كما يقال . فى ذلك الوقت علماء مصرية شابة . فهذا لا يتفق قط مع حكمة مؤسساتهم وأنظمتهم . وما يحملنا على الاعتقاد بأننا لسنا على خطأ فيما نذهب اليه . هو أننا نقرأ فى مقتبس آخر للمؤلف نفسه . ترجمه بالمثل الميسو سلفستر دى ساسي يتحدث فيه عن **بركة الرطل** السماء اليوم **بركة الأوبكية** : . يأتى اسم هذه البركة من اسم العامل الذى كان يقوم بصنع الموازين الحديدية ( الرطل ) . فقد كان مسكنه يوجد قريبا من هذا الموقع . وكانت تدور فيه ( أى فى هذا الموقع ) الأعياد

✽ وهو الاسم الذى يطلقه البكرى على ولاية مصر العثمانين - المترجم

وغروب اللهب عندما كان يمثل بمياه النهر ، فتتجول فيه الوف القوارب ، وتشكل منظرا من أبهى المناظر لميول ساكني البيوت المحيطة بها ، وعندما تجف المياه يبذر الكتان والبرسيم . وكان يقوم في هذا الموضع فيضا مضى ، في الأول من شهر توت مسرحية هزلية تمثل زواج الخليج الناصري بهذه البركة : فكانت تحرر حجة أمام رجل يرتدى زى قاض ، وفي حضور شاهدين ، ويظل هؤلاء الرجال في هذا المكان طوال الليل ، وفي اليوم التالي ، يعرض على عيون النظارة منسوجا أبيض اللون به بقع حمراء ، وهي ما يمثل أمارات يتأكد بها المريس الجديد من عذرية زوجته . وقد أوقف هذا التمثيل الهزلي في بداية القرن الثامن الهجرى ( الرابع عشر من التقويم المسيحى ) ، ولم يكن المؤلف ، يقينا ، ليسمى هذا الحفل بمسرحية هزلية لو أن الهدف منه كان اغراق عسكرا شابة في النيل ، لكن الأمر الأكثر ترجيحا هو أن قدماء المصريين ، الذين كانوا يحولون الى رموز كل الأحداث التى تنتمى الى نظام الأشياء فى الطبيعة والتى يقدمون عنها مشاهد تمثيلية ، كانوا يؤدونها بتمثيلهم الدينى الصامت ، كانوا قد تخيلوا كذلك مرموزة الزواج بين الخليج والبركة وقدموها ممثلة فى شكل بانتوميم أى تمثيل دينى صامت . لم يعد يؤدى ، مع مرور الأيام ، بالقدر نفسه من الاحترام الذى كان المصريون القدماء يولونه اياه بلا جدال ، ولذلك فقد انحدر الى هذا الضرب من التمثيل الهزلى وتم إيقافه ، ومع ذلك فلا يزال القوم يمثلون هذه العروض بكتلة من الطين ، تقام على بعد أقدام عديدة من السد .

(٢٥) ذلك هو المعنى نفسه الذى ينسبه ، فى هذه الحالة الى كلمة جبر ، يرغم تعارضها مع المدلول المعتاد .

(٢٦) قلنا بعض شئ عن ذلك فى دراستنا للوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر .

(٢٧) يرحل هذا الباشا من القسطنطينية عادة بعد العيد الصغير الذى يحل بعد الثلاثين من رمضان ، ويهبط الى الاسكندرية حيث يبقى حتى نحو نهاية شهر ذى الحجة : وعندما يصل الى القاهرة ، تذهب كل السلطات المدنية والعسكرية فى موكب كبير اليه ، تصحبها كل الآلات الموسيقية التى تستخدم فى الاحتفالات العامة التى قدمنا حصرا عنها من قبل ، ولا يدوم هذا الاحتفال الى ما بعد الظهر .

(٢٨) هذا الرقص الذى يمثل إيقاعه وزنا ( مازورة ) من ثلاثة اوقات ، ليس له بعض تشابه مع رقص السالين ، والذى يشير اليه هوراثيوس ( هوراس ) فى هذين البيتين :

« بالقدم يهزون الأرض ثلاثا على عادة الأسلاف »  
( هوراس ، الأغاني ، الأغنية الأولى - البيت ٢٧ )

(٢٩) ومع ذلك فقد راقبنا واحدا من الأعياد بدا لنا فيه أن هذه الآلة

الموسيقية لا تستخدم في الاحتفال به . وهذا العيد الذي نجهل غرضه ومناسبته مما يسمى عيد النحر أى عيد الذبائح ، وهو يجرى كل عام فى العاشر من القمر الذى يظهر فى بداية شهر ذى الحجة ، ويحتفل فيه بصلوات أكثر من المعتاد تتم فى المساجد ، وبتجمعات أكثر عددا من المألوف للطرق الصوفية المختلفة ، حيث يأتى الفقرا المنضمون اليها للصلاة وأداء أذكاءهم أمام الأضرحة التى أقيمت للشيخوخ الذين يجلبهم المسلمون باعتبارهم أولياء ، كذلك تتجمع هذه الطرق عند الأحياء من الشيخوخ ، سواء كانوا من رجال الدين أم من رجال الشرع ليتلوا بعض سور ( أو أرباع ) من القرآن ( الكريم ) مع بعض التراتيل الدينية ، ويستخدم الفقرا فى هذه الأنواع من الانشادات كل ما لديهم من قوة ومدى فى الصوت ، وتكون نفقاتهم ، أو بالأحرى ، صرخاتهم فى بعض الأحيان بالغة العنف حتى لتظنهم حشدا من المعتوهين أو المخبولين أكثر مما تظنهم رجال دين ورعين يمثلون زهدا وخشوعا .

## المبحث الرابع

### عن الآلات الصاخبة شبه الجرسية

يوجد فى مصر ، كما يوجد فى أوروبا ، نوع من الآلات الموسيقية ، تنتمى فى جزء منها الى الجرسيات ، وفى جزء آخر الى تلك الآلات التى يقتصر دورها على مجرد احداث الصخب ، وحيث لا نستطيع ، دون أن نحدث خلطاً أن نصنفها لا فى هذه الطائفة ولا فى تلك فقد عزمنا على انشاء طائفة خاصة بها وحدها ، وذلك بأن نشير اليها باسم الآلات الصاخبة شبه الجرسية وهذا النوع من الآلات ، هو ما نعرفه اليوم باسم دف الباسك(١) .

ونستطيع أن نحصى عند المصريين ، حيث تتنوع آلات الايقاع ويكثر عددها عما هو الحال ، ربما ، عن أى شعب آخر من شعوب العالم ، أربع آلات مختلفة من هذا النوع وحده ، ولكل واحدة منها اسمها الخاص ، بالإضافة الى الاسم النوعى الذى يطلق عليها . وهكذا ، فحين نشير الى هذه الآلات باسمها الشخصى فاننا نسميها دف أو دايوة ، أما الاسم الأول فهو كلمة صوتية تتحاكى الصوت الذى تحدثه الآلة عند الضرب عليها ، وتأتى هذه الكلمة من الفعل دف بمعنى ضرب ، وهى كذلك قد جاءت من الأصل نفسه الذى جاءت منه الكلمة المصرية دف ، أو أنهمة بالأحرى كلمة واحدة جاء نطقها رقيقاً فى الأولى ، ولفظت على نحو أشد فى الثانية(٢) ، أما اسم دايوة فيشير الى الاستدارة ، أى يشير الى الآلة عن طريق وصف شكلها .

---

\* كلمة يحكى جرسها صوت الفى الذى تصفه - المترجم .

وأكبر هذه الآلات الأربع هي الجندير ، وهو مكسو بجلد عنزة ، أما الوصلة ، أو الدائرة الخشبية العريضة التي يلتصق عليها الجلد فيثقبها ، في سطحها ، بين مسافة وأخرى ، أربعة ثقوب تتسع بقدر يكفى لأن تعلق فيه ، شريحتان صغيرتان دائريتان من الصفيح ، اثنتان في كل ثقب ، وفي داخل الآلة توجد ثلاثة ، خمسة ، أو سبعة أوتار من موى الحيوان مشدودة ، ونضيف عند تردددها ، إلى رنين هذه الآلة ، الرنات التي تحدثها ، ويصل قطر هذا الصنف من الدفوف إلى ٤٠٠ مم .

وهناك صنف آخر من الدفوف ، له على وجه التقريب ، الأبعاد السابقة نفسها ، وهو يختلف عن الصنف السابق في أنه يخلو من الأوتار المشدودة بداخله ، وفي أنه يحمل حلقات صغيرة بدلا من الصفائح الصغيرة المستديرة التي تتعلق بالثقوب التي تقبت بها الوصلات .

أما الصنف الثالث من هذه الدفوف فيحمل اسم طابو . وهذه الآلة الموسيقية أصغر حجما من سابقتها ، ويكسوها كذلك جلد عنزة ، وتنتقل منها بالمثل صفائح مستديرة من الحديد ، تتعلق في كل ثقب من ثقوب الوصلة في محيطها ، اثنتين اثنتين ، ولكنها لا تحمل قط أوتارا مشدودا بداخلها .

ويسمى الصنف الرابع من الدفوف باسم الوقي ، وهو أصغر صنوف الدفوف جميعا ، وليس له بالمثل أوتار مشدودة بداخله ، ووصلته كذلك مزودة بشرائح مستديرة من صفيح الحديد مثل الدفوف الأخرى ، ولكنه مكسو بجلد ( سكة ) يلهي .

ولا يمكن للمرء أن يرتاب في أن هذا النوع من الدفوف يعود إلى عصور غابرة في القدم ، وينسبه الشعراء تارة إلى الأوربيانت (٧) وتارة أخرى



الى الباليخيات<sup>(٤)</sup> ، وهو بصفة عامة مستدير الشكل ، ويفطى سطحه الاعلى ( احد وجهيه ) بجلد<sup>(٥)</sup> ، أما وجهه الآخر فقارغ أى لا يكسوه الجلد قط<sup>(٦)</sup> ، ومع ذلك فبدلا من الضرب عليه بالأيدى فقط ، على نحو ما كان يفعل الاقدمون<sup>(٧)</sup> ، فإن المصريين - اليوم - ينترون عليه بأصابع اليد اليسرى التى تمسك به ، الى جانب الضرب عليه باليد اليمنى ، وحيث أن أصابع اليد اليسرى لا يمكنها أن تصل الى بعيد ، فهى لا تنقر الا بالقرب من حواف سطح اللب ، ولذا تكون النغمات المتولدة عن ذلك ، أكثر حدة بكثير عن تلك التى نحصل عليها بالضرب باليد اليمنى ، عند المركز ، مما يؤلف بين هذين النوعين من النغمات تناقضا لا يسبب نفورا من أى نوع عند سماعه ، كما انه يجمل من ايقاع هذه الآلة أكثر تنوعا وأثرى وقعا .

ولم يكن الاقدمون يعرفون ، فيما مضى وفيما هو مرجح كذلك ، هذا الفن ، ( فن الضرب عليه ) أو على الأقل فإن ما نقرؤه عند الضعراء يحملنا على الظن بذلك ، فلم يكونوا يحصلون من هذه الآلة الا على نغمة حادة ذات صخب<sup>(٨)</sup> بحاء بمعنى الشئ<sup>(٩)</sup> .

ويختلف هذا الصنف من الدقوف ( الرق ) كذلك عن ذلك الذى يستخدمه المصريون المحدثون فى أن رق الاقدمين كان مكسوا بجلد بقرة<sup>(١٠)</sup> فى حين يكسى رق المحدثين بجلد عذرة أو سكة بياض .

ولمى الوقت نفسه فيبدو أن استخدام هذا النوع من الآلات الموسيقية قد ظل ، منذ المصور بالغة القدم وحتى اليوم شبه مقصور على النساء ، فقد كانت نسوة العبريين من اللاتي يضربن عليها ، كما لا يرى المرء هذه الآلة عند الاغريق والرومان الا بين أيدى السيدات ، وإذا كان القوريانط يستخدمونها فذلك لأنهم قد تنازلوا عن جنسهم ( ذكورهم ) عندما جردوا

انفسهم من عضو الانصاب ، أما فقرا ( دراويش ) مصر ، الذين نجد خلفاتهم ورقصاتهم ( اذكارهم ) صلة قريى خيمة بحفلات ورقصات القوريات ، فحيث أنهم قد تحلوا من كثير من القيود والقواعد التى وضعها النبى أو التى تضمنتها تشريعات أخرى جاء بها الدين الاسلامى ، والتى حرم بموجبها على المسلمين ممارسة الموسيقى ، فانهم يستخدمون الآلات الموسيقية قى اذكارهم ، وان لم يكن هؤلاء المتصوفين يمثلون خروجا على النظام الدينى أو المدنى .

ومع ذلك فلن نقسم أمثلة على أن الآلاتية ، وهم الموسيقيين المحترفين فى هذا البلد ، يستخدمون ، فى بعض الأحيان ، هذا النوع من الدفوف ، فهم يضربون عليها بين وقت وآخر ، لكن هذا أمر نادر الحدوث لحد لا يمكن معه أن ننظر اليه باعتباره سلوكا متادا . وما لا جدال فيه أن العلاقة القائمة بين أسلوب استخدام هذه الدفوف جميعا ، فى مصر اليوم ، وبين الأسلوب الذى كانت تستخدمه بها الشعوب القديمة هى علاقة واهية للغاية ، فقد تقلب العبريون هذه الآلة فى كل احتفالاتهم الكبرى ، العامة ، الدينية والدنيوية فكانوا يستخدمونها سواء عندما ينقلون تابوت العهد من مكان لآخر (١١) أو عندما كانوا يتوجهون بالشكر الى الله على بعض الأحداث السعيدة التى تجرى لأمتهم (١٢) ، زبعد أن يحرزوا نصرا ما (١٣) أو أثناء رقصاتهم وأغنياتهم الدينية (١٤) وفى عيد مولد ( القمر ) الجديد (١٥) وعند استقبال شخص ما والسير أمامه بشكل تشريعى (١٦) أو عند وداعه وهو ينصرف (١٧) وفى المأدبة (١٨) والألعاب (١٩) وفى مباحج ومسرات الشباب (٢٠) الخ ، ومع ذلك فانهم لم يكونوا يستخدمونها قط فى أوقات الحداد أو الكوارث العامة (٢١) . وكانت هذه الآلة عند الاغريق والرومان تدمر للاحتفال بأسرار باخوس (٢٢) وريا (٢٣) وكيبيل (٢٤) ، ونادرا ما استخدمت فى المسرات الفردية أو المسرات المبجلة ، كما لم يستخدمها العبريون فى أوقات الحداد

والكوارث (٢٥) •

وعلى العكس من ذلك فإن المصريين المحدثين لم يتقبلوا هذا النوع من الآلات في أى احتفالات عامة رسمية أو سياسية ولا فى أية مناسبة جادة نظلى بغيره من أهمية ، فاستخدامها عندهم مقصور على المهرات والمباهج العائلية وحفلات الزفاف ، كما غدت وسيلة للترفيه عن النسوة فى أسوار الحريم ، كما يدخل الدف عادة ضمن الآلات الموسيقية التى يمسك بها المهرجون والموسيقيون الجوالون الذين يسرون فى أثر القوافى ويصاحبونهم فى رقصاتهم ، وكذلك يعد من بين الآلات التى تصاحب المنشدين الذين يقومون بتسليية السوق على مفارق الطرق وفى الميادين العامة ، وفيما عدا هذه الحالات فإننا لم نلاحظ أنها تستخدم قط اللهم فى رقصة جنازية على جسد فلاح ، تلك التى وصفناها فى دراستنا عن الوضع الراهن للفن الموسيقى فى مصر (٢٦) •

ولا يمكن أن يكون هناك من أصل لهذا التمازج ، بالغ الوضوح ، بين استخدام الأقدمين لهذه الصنوف من الدفوف ، وذلك الاستخدام بالشكل الذى تلخص إليه عند المصريين المحدثين ، بالتأكيد ، إلا ما أوصى به محمد المسلمين بأن يبتعدوا عن كل ما يتصل بممارسات وطقوس الديانات الأخرى •

## الهوامش :

(١) ظننا أنه ليست هناك فائدة ترجى من أن نأخذ على عاتقنا تقديم هذا النوع من الآلات ، التي قد لا يمثل شكلها ، وقد أصبح مألوفاً لنا ، شيئاً بالغ الأهمية في تفاصيل ، وبالتالي فأننا لم نرسمه ولم نحفره .

(٢) يلفظ الأسبان هذا الاسم نفسه أدوفيه ويكتبونه في لغتهم Adufo ، ولعلمهم قد نقلوه عن العرب .

(٣) « لقد اخترع الكوريانتييس من أجل هذا القرص المستدير للعبة والمصنوع من الجلد » .

[ يوربيديس ، الباخيات ، البيتان ١٢٤ ، ١٢٥ ]  
- « كانت هذه ملكاً للكوريانتييس ، وتلك كانت من صنع الكوريانتييس  
لقد اتفعلن من الطغوات صنجا ومن الدروع طبولاً » .

[ أوفيدوس ، التقويم ٢ ، الكتاب الرابع ، البيتان ٢١٠ ، ٢١٣ ]

(٤) « ان طبول الربة الأم ريا من اختراعى » .

[ يوربيديس ، الباخيات ، البيت ٥٨ ]

(٥) « طبول طيبة الرقيقة سوف تفرع » .

[ بروبرتيوس ، الكتاب الثالث ، قصيدة ١٥ ، البيت ٣٣ ]

(٦) « الطبول المجلولة » .

[ أوفيدوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب الثالث ، البيت ٥٣٧ ]

- « سيذهب اتصال الرجال وتلف الطبول المجلولة » .

[ أوفيدوس ، التقويم ، الكتاب الرابع ، البيت ١٨٣ ]

(٧) نلاحظ بين النقوش في الكثير من المعابد القديمة في مصر العليا ، وفوق الأعمدة الأخيرة من واجهة المعبد الكبير في جزيرة فيله ، وفي الطيفانيون الصغير بدفدرة ، وفوق افريز المعبد الكبير في الموقع نفسه ، رسوماً لأشخاص يمزفون على هذا النوع من الدفوف ، وتظهر أيديهم اليمنى مبسوطة فوق وسط الآلة .

وقد قدم سبون Sporn ، في بحوثه المثيرة عن المصور القديمة ، ص ١٥٥ رسمتين نقلهما عن ميداليات قديمة يمثل أولهما إحدى الباخيات أما الآخر فيرجع أن يكون لكاهنة تمسك بيدها دفوفاً شبيهة بتلك التي نتحدث عنها هنا ، وإن يكن من يسكون بهذه الآلات هنا يفعلون ذلك باتجاه أكثر ميلاً ، فيما يبدو ، مما يفعل الأشخاص الذين لاحظناهم على المعابد القديمة في مصر ، مما أدى بنا أن نلمح عند سبون جزءاً من وصلات دف الباسك ، كما نجد أصابع اليد اليمنى واليسرى متباعدة في شصوص سبون

مما يؤدي بنا لأن نفترض أنهم ربما كانوا يأتون ببعض الحركات ويضربون في الوقت نفسه على الدف ، على نحو ما يفعل اليوم من يمارسون الضرب على هذه الآلات ، في حين أن أصابع العازفين ويدهم اليمنى ، في الرسوم الموجودة على جدران المعابد القديمة في مصر تكون مبسطة ومضمومة الى بعضها البعض ومشدودة ، أما أصابع اليد اليسرى فلا تراها في الرسوم ، وإن يكن هذا الاختلاف عائدا ، فيما نظن ، الى أسلوب فناني هذه المعابد القديمة الذين كانوا ، جميعا ، يصفون شيئا من التصلب الى حركات رسومهم .

(٨) « وكان الصنى المتناغم يصدر عن قرع الطبول » .

[ نونوس ، الديونيسييات ، الكتاب السابع والعشرون ، البيت ٢٢٩ ]

- « بصوت الطبول المدوى » .

[ يوريبديدس ، الباخيات ، البيت ١٥٥ وما بعده ]

- « كيبيل بالقرب من مراعى الربة الفريجية ، حيث يدوى قرع المنج وصوت الطبول » .

[ كاتوللوس ، ك ٥٩ ، بيت ٢٠ ]

(٩) « وفجأة قرعوا الطبول التي لم تكن ظاهرة للعيان فصدر عنها صوت اجشى » .

[ أوفيدوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب الرابع ، البيت ٣٩١ ]

(١٠) « خلدوا الطبلة المصنوعة من جلد البقر » .

[ يوريبديدس ، هيلينا ، البيت ١٣٦٣ ]

- « وتقرع ايديهن الرقيقة ( الطبول ) المصنوعة من جلد الثور » .

[ أوفيدوس ، التقويم ، الكتاب الرابع ، البيت ٣٤٢ ]

(١١) « وداود وكل بيت اسرائيل يلعبون امام الرب بكل أنواع الآلات من خشب السرو بالميدان وبالرياب وبالدفوف وبالجنوك وبالصنوج » .

[ سفر صموئيل الثانى ، الاصحاح السادس ، الآية ٥ ]

(١١) وداود وكل اسرائيل يلعبون امام الله بكل عز وبأغاني وعيدان ورباب ودفوف وصنوج وأبواق » .

[ اخبار الأيام الاول ، الاصحاح الثالث عشر ، الآية ٨ ]

(١٢) « فاخذت مريم النبية أخت هرون الدف بيدها وخرجت جميع النساء وراءها بدفوف ورقص » .

[ سفر الخروج ، الاصحاح الخامس عشر ، الآية ٢٠ ]

(١٣) « وكان عند مجيئهم حين رجع داود من قتل الفلسطينيين أن النساء خرجت من جميع مدن اسرائيل بالفناء والرقص للقاء شاول الملك بدفوف وبفرج وبمثلثات » .

[ صموئيل الاول ، الاصحاح ١٨ ، الآية ٦ ]

- (١٤) « ليسبحوا اسمه يرقص بشف وعود ليرنوا له »  
 [ المزمور المائة والتاسع والأربعون ، الآية ٣ ]  
 - « سبحوه بشف ورقص وسبحوه بأوتار ومزمار »  
 [ المزمور المائة والخمسون ، الآية ٤ ]
- (١٥) « ارقعوا نضمة وهاتوا دفا عودا حلوا مع رباب ، انفخوا في رأس الشهر بالبق عند الهلال ليوم عيدنا »  
 [ المزمور الحادى والثمانون ، الايتان ٢ ، ٣ ]  
 ( فى الأصل الفرنسى ، المزمور الثمانون ، الايتان ٣ ، ٤ ، لكننا لم نجد النص العربى مطابقا لهذه الاحالة فكان هذا التصرف )
- (١٦) « ويستقبلونه بالتيجان والشامل ، ويقوده الجميع وسط الطبول والزمار »  
 [ سفر يوديت ، الاصحاح الثالث ، الآية ١٠ ]  
 « ولكن ( ايليت ) فضل عالنا الى ( ماسفاه ) وطنه ، ولابلته ابنته الوحيدة بالطبول والرقص »  
 [ سفر القضاة ، الاصحاح الحادى عشر ، آية ١١ ]  
 « ورفعوا اعينهم ونظروا هاهو ذا الخشد ، وجمع متراس يتقنم بمخض اختباره ، وفيه اسدقاء واخوته فى طريقهم اليهم مصحوبين بالطبول والموسيقين واسلحة كثيرة »  
 [ سفر المكابيين ، الاصحاح التاسع ، آية ٣٩ ]
- (١٧) « لماذا حبت خفية وخدعتنى ولم تخبرنى حتى أتبعك بالفرح والاعاننى بالدف والعود »  
 [ سفر التكوين ، الاصحاح الحادى والثلاثون ، الآية ٢٧ ]
- (١٨) « وصار العود والرباب والدف والناي والحمر ولائهم »  
 [ سفر اشعيا ، الاصحاح الخامس ، الآية ١٢ ]  
 وكان من عادة قدماء المصريين كذلك استخدام الدفوف عند اقامة الولائم وهو امر يلومهم عليه كليمانس السكندرى ، التريبة ، الكتاب الثانى ، الفصل الرابع - ( كيف ينبغي الترفيه عن النفس فى الولائم ص ١٤٣ ج ) اما بالنسبة لآلات الناي والليثارة ، والفن ، والرقص والتصفيق لدى المصريين ، فانهم تعودوا على تمضية اوقات فراغهم بعماس عن طريق مثل هذه الآلات ، وكانوا يفرجون عن الحد وعن القواعد المرعية حتى « انهم كانوا ينفون الصنج والطبول ويقرعون الآلات فى صخب »
- (١٩) « سابينيك بعد قبتين يا عذراء اسرائيل ، كتزينين بعد بطفوك وتخرجين فى رقص اللاعين »  
 [ سفر ارميا ، الاصحاح الحادى والثلاثون ، الآية ٤ ]
- (٢٠) « يسرحون مثل الغنم واضفالهم تركض يحملون الدف

والعود ويطربون بصوت المزمار .  
[ التوراة ، سفر أيوب ، الإصحاح الحادى والعشرون ، انسطران  
[ ١٢ ، ١١ ]

( ٢١ ) . بطل فرح الدفوف انقطع ضجيج المبتهلين بطل فرح العود .  
[ التوراة ، سفر اشعيا ، الإصحاح الرابع والعشرون ، سطر ٨ ]

( ٢٢ ) . « والآن احمل حيث الحال المخبولات توابع باكفوس ، اللانى  
تلق كل منهن طوبلا تحت سفع جبل ايما » .

[ اوفيدوس ، البطلات ، الكتاب الرابع ، البيت ٤٧ ]  
« اما اذا دعاهن احد الى اعياد باكفوس او اعياد بان او كوليس ، او  
اعباد الخصوبة ، فمن الصعب التحدث معهن اذ تنوى الطبول هناك » .  
[ اريستوفان ، ليسستراتى ، البيت الاول وما يليه ]  
« وعلى ذلك فان النساء فى ترفنهن يقرعن الطبول مرورا لباكفوس » .  
[ اريستوفان ، ليسستراتى ، بيت ٣٨٧ ، ٣٨٨ ]

( ٢٣ ) . « اى ربا المستحقة للتقديس ، يا ابنة الأسلاف الاول ، يا من  
ترقرعن الطبول ذات التيجان المصنوعة من جلد الثور . والتى تدفع بصوتها  
النشوة والجنون » .

[ اوفيدوس ، البيت الاول وما يليه ]

( ٢٤ ) . « اتيت الى معبدك المقدس ، ايتها الموقرة ، مبتهجا بالدفوف  
السماوية التى ترقص ( على نفحاتها ) كل الكائنات ، ايتها الربة الفريجية  
يا زوجة ساتورنوس ، ايتها المبهجة ، يا مفذية الحياة ، يا محبة للنجوم ،  
اتيتك سعيدا مبتهجا لاثهر لك ورعى وتقوى » .

[ اوفيدوس ، البيت ١١ وما يليه ]  
« حيث تدعوك الدفوف والزاعم البريكوتية المصنوعة من خشب  
البقس » .

[ فرجيلوس ، الانبياء ، الكتاب التاسع ، البيت ٦١٩ ]

( ٢٥ ) . « ولا الباحيات حاملات التورسيس ، ولا ضجيج الطبول » .  
[ يوربيديس ، الكيكلوبس ، البيتان ٦٤ ، ٦٥ ]  
« ولا ضجيج الصنج البرنزى ولا قرع الطبول » .  
[ يوربيديس ، الكيكلوبس ، بيت ٢٠٤ ]

( ٢٦ ) الفيت عادة استخدام دف الباسك فى الطقوس الجنائزية عند  
المصريين على يد على باشا بالقاهرة فى عام ١٦٢٦ فى شهر مايو . ومنذ هذا  
التاريخ لم يستخدمه احد قط فى هذه المناسبات . انظر افكار ومقتبسات  
من مخطوطات المكتبة الامرية ، المجلد الاول ، ص ٢٠٣ .

Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale.  
Tom. I, P. 203.

### الفصل الثالث

حول أنواع الطبول المختلفة المستخدمة في مصر ،  
وحول أطوال كل واحدة منها ، وحول الغرض الذي  
تستخدم فيه ، وطريقة هذا الاستخدام

يكاد ينتسب هذا النوع من الآلات الموسيقية الى تلك الآلات التي  
لا يصدر عنها سوى الصخب المحض ، دون أن يعنى ذلك أنه يتعذر علينا  
تمييز نغماتها ، كذلك ، فإن المصريين لا يشيرون قط لكل واحدة من طبولهم  
باسم خاص وإنما يطلقون عليها ، جميعا ، ذلك الاسم النوعى ( طبل )  
ثم يلحقون به صفة خاصة ، من شأنها أن تميزها عن غيرها من الطبول أو من  
الآلات الصاخبة .

أما عندنا ، نحن الذين لا نملك سوى نوع واحد من الطبول ، فإننا  
لا نستشعر مثل هذه الحيرة ، فاسم واحد يكفينا ويغنى بالغرض ، ولن يكون  
هذا الاسم سوى كلمة صوتية ، تميز بشكل مقبول نغمة هذه الآلة أو بالأحرى  
أسلوب الدق عليها .

ويمكننا أن نحصى في مصر أصنافا سبعة من الطبول ، تختلف ستة

---

\* يستخدم المؤلف هنا كلمة **Timbales** وتعنى الدف أو الطبل أو الكوس ، ثم يستخدم كلمة **Tambour** التي درجنا على ترجمتها من قبل بالدفوف بمعنى الطبول التي تقترب نغمتها من آلات الصخب المحض ، ولكي لا نسبب حيرة للقارئ فقد اكتفينا باستخدام كلمة واحدة هي الطبل في المفرد والجمع في الجمع عند الإشارة الى هذين النوعين من الآلات الموسيقية ، متصرفين بالخلف والإضافة أحيانا بما يؤدي الى وضوح المعنى المقصود من قبل المؤلف - المترجم .



منها فيما بينها . بعضها عن البعض الآخر ، سواء فى الشكل أو المادة التى صنعت منها ، أما الصنف السابع فيختلف عن الستة الأخر فى طريقة الضرب عليه ، وهناك من بين هذه الصنوف السبعة من الطبول ، خمسة تستخدم فى المناسبات والاحتفالات الرسمية ، عندما تذهب كل سلطات المدينة مجتمعة نحو المكان الذى تدعوها اليه الدواعى التى أدت لتجمعها ( أى لقيام هذا الاحتفال ) (١) ، ويتمثل ذلك عادة فى الأعياد أو مناسبات المباحج العامة . وفى هذه الأحوال ، تأتى السلطات الدينية على ظهور بقالها (٢) أما السلطات المدنية أو العسكرية فتحتل صهوات جيادها ، وتصحب هؤلاء وأولئك تلك الآلات الموسيقية عالية الضجيج ، بالغة الصخب ، كثيرة الجلبة والطنين . ولن تكون هذه الآلات سوى الزمر والأبواق والصنوج والطبول والدفوف .

أما الطبول التى تستخدم فى المناسبات الرسمية الكبرى ، فهى : **الثقارية ، والنقران ، والطبل الشامى ،** أى الطبول السورية . و**طبله الجاويج ،** أى الشاويش (٣) ، و**الطبل المجرى ،** أى طبل الغرب . وهذه كلها تصنع من النحاس ، ويكسوها الجلد ، كما هو حال طبولنا ، وإن تكن هذه أكثر تجويفا بالنسبة لأحجامها ، عما هى عليه طبولنا .

ويشتمل **طبل الثقارية** على طبلتين كبيرتين من النحاس ، من حجمين مختلفين ، وأن يظلا يحتفظان بنفس النسب التى تحكم أطولهما كليهما ، فيما بينها ، وتحمل هاتان الطبلتان على ظهر جمل أو بقله . يستخدم فى الوقت نفسه مطية لمن يضرب عليهما ، وتقع أكبر الطبلتين (٤) إلى يمينه ، أما الطبلية الأقل حجما فتوجد عن شماله ، وقد يبلغ قطر كبراهما ٦٥٠ مم من ناحية الوجه A الذى يشكله الجلد الذى يكسو فتحة الاناء النحاسى ويصل عمقه من مركز هذا الجلد C حتى قمة الجزء المحطب B ، فيما بدا لنا إلى نحو ٥٣٢ مم ، ولا بد أن قطر كبراهما يبلغ نحو ٤٣٣ مم ، من ناحية

سطح الجانب A ، أما عمقها ابتداء من مركز هذا السطح C حتى قمة الجزء المحبب B فيصل الى ٣٢٨ مم ، وينق على حاتين الطبلتين ، بالتبادل ، بواسطة عصوين X و Y ، او بواسطة بيزرين\* من الخشب ، وتسمى حاتان الصوان كما تسمى العصي التي تدق بها الطبول عامة باسم (القضابقره) ، وتتفاوت الضربات التي تدق الطبله الصغرى في سرعتها في الوقت الذي يضرب على الكبرى بضربات تتفاوت بطنا ، طبقا للايقاع الذي ينقده الطبال ، وهو الأسلوب الذي يتبع دوما بخصوص كل صنف الطبول المزودة .

أما التقرآن فيتكون من طبلتين من حجم وسيط احدهما اكبر من الأخرى حجبا وان يظلا يحتفظان على الدوام بالنسب نفسها فيما بين ابعادهما ، كليهما ، ويرجع أن يكون الاسم تقرآن مكونا من تقر ويعنى الضجة أو الصوت أو يعنى في اللغة التقنية المستخدمة في الفاظ الموسيقى العربية الزمن الايقاعي الذي تحدده رنة الآلة التي تنقر عليها ثم من الكلمة زن التي تعبر ، في التركية والفارسية عن الحدث من الفعل ضرب ، وبالتالي فقد يكون معنى هذه الكلمة تقر - زن : ما يصنع التقر أي ما يحدد المازورة أو الوزن الايقاعي ، وتستخدم كلمة زن ( أو زان ) هنا ، في المعنى نفسه الذي تستخدم فيه كلمة زدن ، وهي التي تعنى في الفارسية عزف أو ضرب على آلة موسيقية ، سواء كانت هذه الآلة آلة نفخ أو آلة ايقاع أو آلات وترية ، فيقال في الفارسية ناي زن أي عزف على الناي ، ويقال دف زن أي تقر على دف الباسك ( الدف ذي الجلاجل الذي سبق أن تحدثنا عنه ) وكذلك قبل زن أي ضرب على صندوق الطبل ، كذلك يطلق في الفارسية اسم طبل زن على من يقوم بالدفق على الطبل ، وهكذا يكون هناك محل كبير للاعتقاد بأن كلمة تقر - زن قد

تشكلت على النحو الذى استخلصناه ، وأن يكون لها كذلك المدلول نفسه الذى أعطيناها إياه ، ويركب من يقوم بالضرب على النفوزان فوق جدار بحيث تكون على كل جانب من جانبيه إحدى الطبلتين ، وتأتى الكبرى الى يمينه ويمكن أن يبلغ طول قطرها من ناحية السطح A ٣٣٢ مم وأن يبلغ امتداد العمق أو التجويف بدءا من نقطة المركز C من السطح A حتى قمة الجزء المحنّب B ٣٢٥ مم ، وتأتى الطبلية الصغرى الى يساره ، ويكاد يبلغ قطر سطحها A ٢٧٠ مم ، أما عمقها أو طول امتداد تجويفها بدءا من مركز هذا السطح C حتى قمة الجزء المحنّب « فيصل الى ٢١٧ مم ، وأما طريقة الضرب على هذه الآلات فهي نفس طريقة الضرب على النقارية وليس هناك من فرق سوى أن المصوين هنا أصغر حجما .

**والطبل الثنائي أو طبل السورين** ، عبارة عن طبلية يتساوى عمقها ( أى امتداد تجويفها فيما بين مركزى سطحها ) مع عرضها ( ١ ) ( أى طول قطر وجهها ) ، ويبلغ طول قطر وجهها المسطح ٤٨٧ مم ، ولا يزيد عمقها ابتداء من مركز هذا السطح C حتى قمة تحنّب السطح B عن ١٠٨ مم ، ويسك من يقوم بالضرب على الطبلية ، بهذه الآلة معلقة بشكل رأسى فوق بطنه عن طريق قيطان أو سير يدور حول رقبته ، ويرتبط كل واحد من طرفيه الى حلقة ملحومة بحافة الآلة ، ويضرب على هذه الطبلية كذلك بواسطة مصوين صغيرتين .

أما طبلية الجاويش لطلبة صغيرة ، يستخدمها الجاويش أو الجاويش أو الثاويش عندما يشارك فى مركب سلطات المدينة ، حين تتجمع هذه فى المناسبات والاحتفالات الكبرى ، ويمتطى هذا الثاويش سهوة حصان ، ويسك بيده اليسرى هذه الطبلية ، عن طريق قبضة توجد عند قمة B سطحها المحنّب ويضرب عليها باليد اليمنى بصفا صغيرة ، ولا يزيد قطر وجه

طبلة الجاويج ( المسطح ) عن ٢١٧ مم ، ويصل امتداد عنقها بدءا من المركز G حتى قمة B الوجه المخطط الى ١٦٢ مم .

وأما الطبل المجرى أو دف الغرب ، فطبلة صغيرة لا يزيد قطرها عن ١٦٢ مم ويتمد عنقها نحو ١٣٥ مم . ولهذه الآلة كذلك عنق أو قبضة للاسناد بها ، ولا يتم الضرب عليها بواسطة عصا شأن الطبول السابقة ، وإنما بواسطة طرف سير ، أى قطعة صغيرة من الجلد .

ومن جهة أخرى فهناك - كذلك - طبلتان أخريان لم تقبل قط ضمن آلات الموسيقى المستخدمة فى المناسبات المدنية أو العسكرية وهما : طبلة المسحر وطبلة التسيخ ، ويطلق على الأولى (٧) اسم البياز ، وهى طبلة صغيرة لا تختلف كثيرا عن سابقتها ، إلا فى أن الضرب عليها يتم بواسطة عصا صغيرة من الخشب ، وفى أن جسمها لا يصنع دوما من النحاس (٨) ، ويسمى كثير من الطرق الصوفية ( طوائف الغفرا ) الى تنظيم حركات رقصاتهم أو اذكراهم على صوت هذه الآلة موزونا وموقعا ، على نحو ما تفعل - على سبيل المثال - طرق اللاوية (٩) ، والشمنلوية (١٠) ، والعلوانية (١١) ، والبرهانية (١٢) ، والسعدية (١٣) ، والخلوتية (١٤) ... الخ .

أما طبلة التسيخ فهى طبلة صغيرة يقل قطرها عن نظيره فى طبلة البياز : وتصنع فى غالبية الأحيان من الخشب وليس من النحاس وهى الطبلة التى يستخدمها بعض الشحاذين فى مصر ، ولا سيما فى القاهرة ، فمن الضروري للغاية لبؤساء هذا البلد أن يلجئوا الى وسائل تعلن عنهم عندما يمشون بالشوارع كان ينفوا ، أو يمزفوا على الناي ، أو يضربوا على طبول صغيرة ، فقد لا يستطيع هؤلاء ( اذا ما لزموا الصمت ) أن يحفظوا برؤية الغير لهم ، فيجذبوا ، بالنال ، اهتمام وعطف الحيرين الذين لديهم نية تقديم

العون لهم ، ما دامت كل البيوت توحد أبوابها عادة وكل النساء قابعات ، بعيدا في اغوار الجريم (١٥) .

### الهوامش :

(١) انظر حواشي البحث السابق .

(٢) وكانت هذه قديما في أوروبا ، كما هو حالها اليوم في مصر . الدابة التي يقتصر ركوبها على رجال الشريعة والدين ، وقد توقفت هذه العادة عندنا منذ وقت طويل ، وأصبح ركوبها مقصورا على البابا وحده .

(٣) سمعناها تلفظ في القاهرة شاويش ، وقد لفظها السيد (شفتجي) وهو قس قبطي من مواليد القاهرة شاويش كذلك وكتبها لنا بالعربية شويش ، وأن نكن هنا نتبع الشكل الاملائي الذي تبناه دوم روفائيل وهو قس يوناني من مواليد القاهرة . والمترجم من والي العربية ، فهو الذي كتب لنا الشكل الاملائي الذي نكتبه هنا ، (Chassorych) ونظن نحن أن هذا القس الرومي العالم على صواب لا يبين لنا حين يكتبها على هذا النحو ، وفي الوقت نفسه ، ونحن نكرر ، فأننا لم نسمع هذه الكلمة تلفظ قط في القاهرة ، على نحو مختلف عن : شاويش .

(٤) لم نحضر سوى هذه الآلة وكذلك آلتين أخريين من حجم مختلف ، لأن الآلات الأخرى تنتمي الى هذين الصنفين ، طالما ظلت النسب بين أنطوال هذه الآلات ، لا تختلف عنها في هذين الصنفين .

(٥) ويسمونها في التركية جوماق ( أو شوماق ) .

(٦) انظر اللوحة CC ، الشكلين ٢٩ ، ٣٠ .

(٧) بينا في دراستنا عن الوضع الراهن للفن الموسيقي في مصر ، من يكون المسحر ، وكذلك الغرض الذي يستخدم فيه آلة الموسيقية ، وأسلوبه في ذلك .

(٨) اذ تصنع هذه في بعض الأحيان من الفخار أو من الخشب .

(٩) تسمى هذه الطريقة باسم مؤسسها جلال الدين الملاوي ، من ملاو في بلاد الحاربة ، أي بلاد البربر ، وللملاوية ييازقهم الحضر ، ويتخلون شال عمامتهم من اللون نفسه .

(١٠) المقر الرئيسي لهذه الطريقة هو مدينة طنطا ، وهي إحدى مدن الوجه البحري أو منطقة البحر [ كذا ] ومؤسس هذه الطريقة هو السيد ( أحمد ) البدوي ، ويتمايز هؤلاء ببيرق مصنوع من الحرير الأحمر ، وهو

أمر يخالف المبادئ الدينية عند المسلمين التي تحرم ( على الرجال ) استخدام الحرير والفضة والذهب والألماس وكل ما ينتسب لأمر الفخفة والرفاهية ، وإن يكن المحمديون شأن الفرق في كثير من الديانات الأخرى ، لا يلتزمون حرفيا بالمبادئ التي تبدو لهم بالغة الصرامة ، وهكذا يسير الشناوية عارى الرعوس ، أما إذا غطوها فانهم يحرسون على أن يكون شمال عصمتهم دوما من لون يبرق طريقهم نفسه ، أى من اللون الأحمر .

(١١) العلوانية هم أولئك الذين يحملون في تناسبات بينها ، مثل سفر المحمل ، أحجارا ضخما تتدل من رقابهم يدقون بها صدورهم ، أو يسرون مسلحين بندقية أو بالخنجر ، يضربون بها على رؤوسهم وجوههم وعيونهم وصدورهم التي يكشفون عنها ، بل يتركونها في صدورهم مدلاة لبطش الوقت ، في أغلبية الأحيان ، مطلقين صرخات تبعث على الرعب ثم يسحبونها بعد ذلك .

(١٢) مؤسس هذه الطريقة هو سيفي إبراهيم النسوقي ، وتتخذ هذه الطريقة طريقها وعصمتها من اللون الأخضر .

(١٣) السعدية هم أولئك الذين يأكلون الثعابين نيئة ، وتستمد هذه الطريقة اسمها وأصلها من سعد الدين الشيباوى من بلاد العراق ، أما بيارقهم وشيلا ن عصمتهم فبضراء اللون .

(١٤) تأسست هذه الطريقة على يد أبى اليزيد البرهامى ، وتكون بيارقهم وكذا شيلا ن عصمتهم من اللون الأبيض .

(١٥) لا يكون مفتوحا أثناء النهار في مصر ، سوى المحال في الأسواق أو محال التجار بصفة عامة . ومن أية طائفة ، وكذلك الخاضى ، وهذه الأماكن وهي ليست محال للسكنى ، لا تدخل إلا أثناء النهار .

## الفصل الرابع

### آلات الصغب والضجيج

فيما يبدو ، فإن الجلبة والصغب والضجيج والضوضاء والتسافر الصوتي وكل تلك « النفثات » التي لا تحتلها الأذن إلا بصعوبة بالغة ، لا تصنع قط بقصد أن تمتزج بحركات منتظمة وموقعة ، يؤديها عدد كبير من الأشخاص تجمعهم البهجة حيث تتجلى صورة طيبة للولام وحسن التفاهم والعواطف الخنون ، وكل ما يؤلف سعادة المجتمع وانتظامه ، ولهذا فإن الآلات التي لا تصنع سوى الصغب المحض ، والعاطلة عزاء طرب ، قد نحيب بصفة عامة عن مصاحبة الرقص ، عند الغالبية الساحقة من الشعوب ، لا سيما تلك الشعوب المتحضرة ، وبين الأفراد بالتي التهذيب والذين يتطلب مزاجهم المرحق أكبر قدر من الرقة عند اختيارهم لمباحهم ومسراتهم ، ولذلك فإن الطبول باعتبارها أكثر الآلات « الموسيقية » استعدادا لنشر الكندر والاضطراب في أحاسيس « سامعيها » ، وفي توليد مشاعر القلق والضجر أو في استنفاد الفضب أو إثارة مشاعر الانتقام والحقد أو نشر الرعب والفزع طبعا لما ان كانوا يهربون عليها ضربات أكثر وهنا وترانجيا أو أشد قوة أو أعظم عنفا ، وتبعاً لما ان كان إيقاعها أكثر أو أقل تساوي ، أكثر أو أقل سرعة أو بطئا ، ولقد استغضت هذه الطبول على الدوام بنجاح أكبر في الجيوش ، ووسط المسكرات ، وفي أوقات التلاحم ، مما يحدث عادة في الأحوال الأخرى .

ومع ذلك فنحن نشك في أن يكون لهذه الطبول المستعملة في المجال العسكري من قوة التأثير ما يساوي ما لتلك الصيحات المزعجة التي كان

يطلقها في وقت مما ، عند الشعوب القديمة ألوف الجنود ، وقد حظرت  
رغبتهم للقتال رؤيتهم العدو ، وفي لحظة اندفاعهم الجموح ، حاملين عليه ،  
تحرقهم رغبة متأججة في التلاحم والقتال ، وهكذا فإن الاسبرطيين الذين  
كان الأمر بالنسبة لهم يقتضى ، عكس ذلك ، تقديم جرعة من الاعتدال  
تخفف من يسالتهم لا أن تستحثها لم يكونوا ليلجأوا الى أحداث صعب  
لالهاف شجاعة مقاتليهم ، وإنما كانوا يستخدمون النأي ، باعتباره أكثر  
الآلات الموسيقية تطريفاً وباعتبار أن لصفاته الرقيقة ، يفعل حنوها ، وبإثر  
من صنوف الفناء الوقور التى تصاحبها ، وبفعل ما له من إيقاع هامس ،  
ينتظم لصفاته المذبة ، كان أكثر الآلات الموسيقية قدرة على تهدئة مشاعر  
الاحترام التى تفل وتدمم ويضطرم فى عروقهم وتستحث كل جندي من  
مقاتليهم دون أن تستنفر غضبه أو تهيج مشاعره ، ولا يقدم لنا التاريخ  
الحديث أى مثال عن استخدام طبول يمثل هذا الحجم الكبير الذى لطبولنا  
العسكرية ، ولسبب أقوى عن استخدام طبول هائلة الجرم للدرجة التى  
تبلغها طبولنا الضخام . وتحمل الطبول طابعا جمجيا لا يمكن أن يحورها  
أن يضبط إيقاعها بأكبر قدر من المهارة ، وهذا النوع من الآلات التى جهلها  
الأقدمون وتستخدمها اليوم جيوش الغالبية العظمى من شعوب العالمين  
التقديم والحديث ، لم يظهر ، فيما يبدو لنا ، فى مناطقنا قبل أولى الغزوات  
التي قام بها تتار التركستان سواء فى آسيا أو فى أفريقيا أو أوربا ، بل  
إننا نوشك أن تكون على يقين بأنها قد نقلت عن طريق أبناء هذا الشعب الى  
البلدان التى غزوها ، وأن استخدامها لم يبدأ فى الانتشار الا منذ هذا  
الوقت ، وأنه قد ظل ينتقل من بلد الى بلد مجاور حتى وصل الى بقية  
البلدان الأخرى ، وفى النهاية فإننا على القناع تام بأن هذه الطبول تشترك  
فى أصل واحد من الأصناف المختلفة من الكو % أى الطبول



المستخدمة حاليا في الصين ، والتي تشبه كثيرا تلك الطبول الضخام ، التي يطلقون عليها في مصر ، كما تطلق عليها نحن في أوروبا اسم الطبل التركي ، وبمقدورنا أن ندلل على ذلك لولا أننا نخشى أن نسهب في الأمر لأكثر مما ينبغي .

ويطلق على أكبر الطبول حجما من بين الطبول التي يستخدمها المصريون المحدثون اسم الطبل التركي ، ويشبه صندوق هذا الطبل صناديق أضخم طبولنا الحربية والتي تطلق عليها بدورنا الاسم نفسه ، أي الطبل التركي ، ومن جهة أخرى فإن الضرب عليه يتم ، في جانب ، بواسطة عصا تنتهي رأسها بمصد يكسو الجلد ، ويضرب عليه في الجانب الآخر بواسطة حزمة سيور من جلد ثور يسمونها دويكة .

ويحمل هذا الطبل الكبير ، وكذلك من يقوم بالضرب عليه ، فوق ظهر حمار .

أما النوع الآخر من طبول ( الضجيج ) فيسمى الطبل الجليلي أي طبل البلاد ( أو الطبل الوطني ) ، وخجم هذا الطبل أكبر من الحجم المعتاد لطلولنا العسكرية وإن يكن أصغر حجما من الطبل التركي وفي الوقت نفسه ، فهو يطلق كما هو حال الطبول الحربية عندنا ، أمام من يقوم بالضرب عليه ، أي أن أسطوانته تتخذ وضعا أفقيا ، وتضرب بالطريقة نفسها ، ويشترك هذا الصنف من الطبول في شروب الموسيقى المدنية والعسكرية .

وهناك صنف آخر من الطبول يسمونها ضرابكة ( أو دويكة ) وقد

رسمت هذه وحفرت في هذا المؤلف بسبب غرايتها الفريدة اللوحة ٥٥ الشكل ٣١ . ويوجد في صنفها دوايكات بنيتها من الخشب وأخرى بنيتها من الفخار ، وتتعنب الآلة التي حملها على حفرها ورسمها إلى النوع

الأخير ، اذ أثرناها على تلك التى صنعت من الخشب ، فقد بدت لنسا ذات  
نغم اشد وضوحا وأكثر تقلا .

وتشبه هذه الآلة قما طويلا وواسما ، وستطلق على الجزء الواسع  
والآخذ فى الاتساع من هذا القمع باسم الاناء V ، أما الجزء الاسطوانى  
( المستطيل ) فسنسميه بالذيل Q ، ويصنع هذان الجزآن من قطعة  
واحدة . ويتخذ الاناء V من الخارج شكل مخروط مجذوع ومقلوب . تميل  
حواف قاعدته X نحو الاستدارة ، ويصل طول هذا المخروط الى ١٠٨ مم ،  
ويبلغ امتداد أطول أقطاره ، بسبب استدارة زواياه ٢١٧ مم ، فى حين  
يصل طول قطر هذا الجزء نفسه ، فوق قاعدة الآلة مباشرة الى ١٤ مم فقط ،  
ويصنع مشد التناغم لهذه الآلة T من جلد بياض مشدود ، ويلصق فوق  
حواف الاناء V . ويبلغ قطر سطحه ١٩٢ مم ، أما الذيل Q فاسطوانة جوفاء  
يصل طولها الى ١٩٤ مم ، ويبلغ قطر أنبوب هذه الاسطوانة ١٤ مم ، وفى  
النهاية فان الطول الاجمالى لهذه الطبلية يصل الى نحو ٣٠٢ مم .

وقلما ترى الدربةكة الا بين ايدى المهرجين والمثولين الهزليين  
الجانائين ، واولئك الذين يصاحبون الراقصات العموميات المسميات  
بالفوازى . وفى بعض الأحيان تتخذ منها بعض الاماء وسيلة للترفيه يتسلون  
بالضرب عليها .

وحين يراد استخدام هذه الآلة ، يمسك بها تحت الساعد الأيسر ،  
بحيث يحمل مرفق هذا الساعد فوق الذيل Q ، وتشد عليها اليد اليمنى  
عند أعلى الاناء T ، وتستطيع أصابع ( هذه اليد ) أن تنقر فوق حواف  
المشد C ، ويضرب عليها بالتوالى ، باليد اليمنى فوق مركز المشد C ،  
وبأصابع اليد اليسرى بالقرب من الحواف .

وقد سبق لنا أن تحدثنا عن الايقاعات المتباينة التي يحددها على  
الدريكة من يقوم بالنقر عليها • وسجلنا ذلك في شكل نوتات موسيقية ،  
ضمنها دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر ، الباب الأول -  
الفصل الثاني - المبحث الخامس ، ولهذا فأننا نحيل إليها حتى لا نكرر  
ما سبق أن بيناه •



## الباب الرابع

نَحْمَدُكَ اللَّهُ الْمَوْجِبَ لِقِيَّتِهِ الَّتِي تَسْقُطُ بِهَا الْقُلُوبُ لِلَّهِ بِمَنْزِلَةِ

الَّتِي يَتَجَمَّعُ عَدَدٌ كَبِيرٌ مِنْ أَوْلَادِهَا فِي مِصْرَ



## فصل جسد

حول القرآن الكريم في بَيْقَةِ الْحَمْدِ

الشعوب المختلفة في افريقيا





## المبحث الأول

### حول آلات البرابرة والنوبيين

حتى نطل متسقين مع النظام الذى اتبعناه فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر ، فائنا ادخرنا لهذا الموضع ما لدينا لنقوله عن الآلات الموسيقية لدى النوبيين والأقوام الذين يجاورون الجندل الأول للنيل ، وحيث أننا لم نر من كل هذه الآلات الموسيقية سوى تلك القيثارة التى تناولناها من قبل تحت اسم كيسان ، فإن ما سوف نورد عن بقية الآلات الموسيقية المستخدمة هناك قد حصلنا عليه ( شفاهيا ) من أبناء هذه البلاد ، والذين تعرفنا اليهم فى القاهرة أو فى صعيد مصر ، وسيقصر ما نذكره عنها على تحديد اسم ونوع كل واحدة منها .

هناك اختلاف طفيف بين اسم الآلات الموسيقية من النوع نفسه ، فى تلك البلدان التى تمتد من جنبدل ( شلال ) النيل الأول حتى مدينة دنقلة العجوز أى دنقلة القديمة (١) ، وفى هذه البلاد يستخدم الناس صنفا من الآلات الوترية ، شبيها بالرباب ، ويطلقون عليه اسم سيجرى ، كما يستخدمون مزمارا يسمونه سيجج ، ونايا يحمل اسم جاننجة ، وبوقا يشيرون اليه باسم جاننجا - قاه . كما يطلقون اسم سكاوتى على الآلة الموسيقية التى نسميها نحن ذى الباسك ( أى الذى ذا الجلاجل ) ، أما العيلة الكبيرة التى يسمونها فى العربية الثقارية فيعرفها البرابرة ، وكل سكان بلدان ابريم باسم فوجارية ، وبعبدا عن ذلك ، فى بلاد النوبة يسمى الناس هذه الآلة باسم نوجاره . دوجه أو نحاس قتاها . كذلك يوجد فى

بلاد دنقلة نوع آخر من الطبول ، خضنة او بدائية الشكل ، هي عبارة عن اناء كبير ، واسع وأجوف ، مصنوع من الفخار ، يشبه جفنة هائلة الحجم . ويكسوه جلد عنزة ، ويطلقون عليها هناك اسم طبق . أما الصندوق الضخم ، أو الطبل التركي فيسمى في دنقلة سلطنة دورجي ويعنى هذا الاسم نفس ما تعنيه عبارة الطبل أو الدف التركي ، ذلك أن كلمة دورجي تقابل هنا ( أو هي تحريف ) لكلمة تركي ، أما كلمة سلطانه ، التي تعنى السلطان ، في هذه البلاد ، فتستخدم هنا ، كما هو الحال في مصر استخدامات عدة ، منها استخدامها كصفة للإشارة الى ما هو موجود من عظمة وجمال وأفضلية للشيء في نوعه ( أى بين الأشياء الأخرى التي يضمها نوعه ) ، وأما الطبل أو الصندوق العادي فيطلقون عليه اسم كنا توكه ، وهذا هو كل ما أمكننا أن نعرفه حول الآلات الموسيقية في هذه البلاد .

---

#### الهوامش :

(١) يشير سكان هذا البلد الى مدينتهم على هذا النحو . وقد عرفنا منهم ، كذلك ، أن ملك هذه المنطقة كان يقيم في هذه المدينة . أما الملك الذي كان هناك قبل أن تقطن القاهرة بأحدى عشرة سنة فكان اسمه ساميله مزلتكي .

## المبحث الثاني

حول آلات الطرب ، وآلات الصخب ، والجرسيات  
التي يستخدمها الأثيوبيون ، ولا سيما الأحباش منهم

سعيًا منا وراء الحصول على قدر كاف من المعلومات أو الأفكار . حول  
الآلات الموسيقية التي يستخدمها الأثيوبيون ، ولا سيما الأحباش منهم .  
على غرار تلك التي حصلنا عليها حول الفن الموسيقى عند هؤلاء الأقوام  
أنفسهم ، فإننا لم ندع فرصة قد سنحت لنا خلال الفترة التي وتقتنا صلتنا  
فيها بالبطريك والقسس الأحباش ، تقلت دون أن نهتبلها ، كما أن  
ما عرفناه عن طريقهم قد بدا لنا أحق وأجدر بالثقة حتى أننا وجدناه ، في  
كثير من النقاط ، يطابق ما أورده لابورد حول موسيقى الأحباش ، في  
مؤلفه عن الموسيقى . المجلد الأول ، صفحتي ٢٦٤ ، ٢٦٥ حيث يقول هذا  
المؤلف :

« لا يعرف الأحباش سوى ست آلات موسيقية هي : الناي ، البوق  
أو النفير ، صنفان من الطبول\* ، الججل ، القيثارة » .

صحيح أننا نستطيع أن نصنف على هذا النحو كل آلاتهم الموسيقية ،  
ومع ذلك فإن هناك من بين هذه الآلات ، في كل نوع بل ضمن كل صنف

---

\* الترجمة بصرف مقتضيه النقل الى العربية ، والصنف الأول هو  
ما يسمونه بالفرنسية *Timbale* أما الثاني فطبله طويلة المنق يدق  
عليها بعضا واحدة - المترجم .

من النوع نفسه ، ما يستحق أن يتميز عن غيره من الآلات ، وفي واقع الأمر ، فإنها تعرف ، هذه وتلك ، تحت أسماء خاصة أو أسماء فردية ، لن يكون مضيقا للوقت أن نوردنا •

نستطيع أن نحصى من بين الآلات الوترية ثلاثا أساسيات هي : المسانفو ، والبجنا ، والانزيرا ، وإن نحصى من بين آلات النفخ خمس آلات هي : الأمبلا ، والزاجوف ، والملكت ، والفتنا ، والقند • أما آلات الايقاع فيبلغ عددها الثمانية ، أربع من بينها تعد من آلات الصخب المحض وهي : النجارت ، والكبرو ، والقندا ، والاتامو ، وأربع أخريات من نوع الجرسيات يسمونها دزونا تسل ، والدكا ، والقاكل (١) ، واللولة ، مما يفتقر بعدد الآلات الموسيقية ، كما نرى ، إلى ست عشرة آلة متنوعة •

أما المسانفو فآلة وترية تعزف بالقوس ، وهناك آلات مسانفو شبيهة برباب المصريين ، وآلات أخرى صنعت في شكل كمنجة ، وهناك من بينها كذلك ما له أشكال متباينة لم يوضحوها لنا بشكل كاف ، ومع ذلك لكل آلات المسانفو ، مهما يكن شكلها ، فهي لا تحمل سوى وتر واحد • ويبدو أن الاسم مسانفو ، في الأثيوبية ، هو الاسم النوعي للآلات الوترية (٢) ، سواء تلك التي تعزف بالقوس أو تلك التي تنقر بالريشة أو بالأصابع ، ولهذا السبب ، بلا ريب ، فإن هناك من يقابلون كلمة مسانفو الأثيوبية بكلمة أورجانون Organon في الفولجات\* ، تلك التي تشير إلى كل نوع من الآلات الموسيقية •

ونحنس نحن أن اسم هذه الآلة الموسيقية هو ذلك الاسم الذي يورده لابورد محررا على هذا النحو : مستكو ، وإن يكن الوصف الذي يقدمه عن

---

\* الـ Vulgate هي الترجمة اللاتينية للكتاب المقدس - المترجم •

الآلة التي تحمل عنده هذا الاسم يختلف كل الاختلاف عن الوصف الذي قدمه لنا القسس الأجباش عن آلة المسانقر المستخدمة عندهم . فيقولوا . لا بورد : « تسمى القيثارة في الأمهرية **بيج** وفي الأثيوبية **سنتكو** ، وقد جاءت الكلمة الأخيرة من **سنتكو** وتعني : **قعر الأوتار بواسطة الأصابع** ، « وقد أكد لنا القسس الأجباش أن آلة المسانقر لها عنق وأنها تعزف بواسطة القوس وأنه يوجد منها ما هو شبيه بالكمنجة وبنوع من الرباب ، وهكذا فإن القيثارة تختلف بشكل أساسي عن هذه الآلات في أنها غير مزودة بعنق وليست بها ملامس لتحديد نالها ، وفي أنها تنقر بالأصابع أو توضع بالريشة ، بدلا من أن يعزف عليها بالقوس . ومن جهة أخرى ، فلو أن كلمة **بيج** كانت اسما لآلة موسيقية في اللهجة الأمهرية<sup>(٣)</sup> ، نكان ما يبعث على الدهشة البالغة أن ينسب القسس الأجباش الذين رجعنا اليهم ، والذين يتحدثون هذه اللهجة ويكتبونها ، أن يسمروا الى هذا الاسم من قريب أو من بعيد ، وهم الذين أبدوا حماسة بالغة لأن يقدموا لنا . حول الموسيقى الأثيوبية والآلات الموسيقية في بلادهم ، معلومات ضافية ومفصلة للغاية على نحو ما طلبنا اليهم أن يفعلوا<sup>(٤)</sup> ، أما عن كلمة **سنتكو** فاننا ننظر اليها باعتبارها تحريفا لكلمة مسانقرو<sup>(٥)</sup> تلك التي جاءت ، ليس من كلمسة **سنتكو** ، وهي كلمة ليست بالأثيوبية ولا بالأمهرية ، وإنما من كلمه **سنتقوا** ، التي تعني حسب التوراة الأثيوبية ، وطبقا لما يذكره كاستيل ، أو بالأحرى طبقا لما يورده لودولف : عزف ( هو ) على الكيثارة ، وان يكن للكلمة نفسها ، تبعا لما يذكره القسس الأجباش معنى أوسع بكثير . إذ تعني لديهم : عزف ( هو ) على آلة وترية ما ولا سيما الكمان الأوسط .

أما **البجنا** فقيثارة<sup>(٦)</sup> ذات أوتار عشر متزاوجة ( أى كل زوجين معا ) يرن الواحد منهما ( من كل زوج ) ثمانية الوتر الآخر ، وبالتالي فإن هذه الآلة تعد نوعا من المجاديس ، لا تردد سوى خمس نغمات متباينة بمعنى

الكلمة ، مثل الكيصار ، وهي تنقر يشان الآلة الأخيرة بواسطة الريشة .  
وعلى هذا يكون لا بورد قد أخطأ حين يقرر أن الريشة ( البليكتروم ) لم  
تستغنى قط في الحبيشة ، فمن طريق الوصف الذى قدمه لنا القسس  
الأحباش عن البجنا ، ومن الرسم الذى خطوه لنا بريشتهم تأكدنا أن هذه  
القيثارة وثيقة الصلة بالقيثارة التى توجد فى قاعة الكاردينال الباني  
Albani. والتى وردت بالدراسة التى قدمها لا بورد عن الموسيقى .  
المجلد الأول ، ص ٤٢٣ برقم ( ٧ ) ، وفى واقع الأمر فأننا حين اطلعنا  
القسس الأحباش عليها فأنهم قد عبروا على الفور عن وجود هذا التشابه  
الذى حسناه .

وبدلا من أن توجد فى هذه الآلة طاس من الخشب ، كما فى كيصار  
البرابرة ، يوجد صندوق مربع من الخشب يبلغ طوله نحو ٢٧١ مم ، أما  
عرضه فيصل الى ٣٢٥ مم ، وأما سمكه أو عمقه بدءا من المشد حتى أسفل  
الآلة فقد يصل الى ٩٥ مم . وتوجد وسط المشد شمسة كبيرة نجد أسفلها  
الرافعة التى تربط اليها الأوتار العشرة . وعلى الوصلات ، فى أعلا  
الصندوق ، وعلى مسافة ٣٠ مم من الوصلات الجانبية ، ترتفع بشكل رأسى  
فوق الجسم الرنان عصوان أو رافعتان من الخشب ، واحدة من كل جانب ،  
لا يقل طول كل واحدة منهما عن ٣٧٩ مم على الأقل ، وتفضيان ، هذه  
وتلك ، من ناحية الطرف العلوى الى عارضة خشبية ، مائلة لعارضة  
الكيصار ، وبالإضافة الى الحلقات المصنوعة من القماش ، والتى تزود بها  
هذه العارضة ، وهو ما نجده أيضا فى عارضة الكيصار ، توجد كذلك فى  
البجنا « ملاوى » صغيرة ( المفرد ملوى ) على شكل صليب ، تستخدم فى  
تسهيل دوران حلقات القماش ، وتعلق ريشة العزف الى واحدة من  
الرافعتين ، وهى تسمى فى الأثيوبية « هيتزا » ، وليست هذه سوى قطعة من

الجلد ، قد خرطت على هيئة رأس رمح .

ويسمى الآثيوبيون كذلك قيثارة ذات أوتار ثلاثة يسمونها **الزويوا** (٧) ،  
وقد صنعت هذه القيثارة ، التي رسموها لنا بريشتهم ، بقدر من العناية  
يقل عما بذل في صنع القيثارة السابقة ، وصنعوا جسمها الرنان مربع  
الشكل وإن يكن أقل ارتفاعا من صندوق البجنا ، ولا تتخذ العارضة التي  
تحمل فوق الرافعتين اتجاها أفقيا على الدوام ، كما هو شأن القيثارات  
الأخرى التي تناولناها بالحديث ، وهي أكثر ارتفاعا عند الوسط عنها عند  
الجوانب ، بل إن قممها ، فيما يبدو ، تنتهى بزاوية منفرجة للنهاية ، وإلى  
هذا الجزء المرتفع من العارضة تربط الأوتار .

أما الناي الآثيوبي المسمى **امبيلتا** فصنف من النايات ذات المنقار ،  
تثقبه من الأمام ثقب سبعة ، أربع منها على مسافة قصيرة من الفم ، وثلاثة  
أخر على مسافة ما تحت الأربعة السابقة ، كذلك توجد نايات من النوع  
نفسه بها خمسة وثلاثة ثقوب ، وهناك بالمثل صنف ثالث ليست به سوى  
ثلاثة ثقوب وثقبان ، موزعة ، في الصنفين ، بالطريقة نفسها التي رأيناها  
في **الامبيلتا** (٨) .

وتعد آلة **الزجوف** نوعا آخر من النايات ، وثيق الصلة بناي المصريين .  
وهناك من هذه الآلة ما هو مزود بستة ثقوب وهناك أخرى لا تحمل سوى  
ثلاثة ، وصنف ثالث ليس له سوى ثقبين . ويخبرنا **لابورد** أن « الناي في  
الآثيوبية يسمى **كوتز** وفي الأميرية **اجلا** ، وشكله وسمكه هما شكل وسك  
الناي الألماني ، وإن يكن العزف عليه يتم على نحو ما يحدث مع الناي  
ذي المنقار ، الذي يشبهه فيه فم الكلارينيت ، ونفثته أنفية مثل نفثة المزمار ،  
خفيفة لا تعلو لموجة كبيرة ، ولعلهم لم يكونوا ليقدروه في بلدته لو أن

نغماته كانت أكثر رقة .

ولسنا نستطيع أن نجادل في صحة هذه الرواية ولا أن نقرأها . ما دمت لم نر ولم نسمع أيا من الآلات الموسيقية الأثيوبية ، وإن تكن كلمات كوتز و أجدا قد بدتا غريبتين على القسس الأحباش عندما لفظناهما أمامهم<sup>(٩)</sup> ، ومع ذلك فلعلهما لو كتبنا بالأثيوبية أو الامهرية لأمكن هؤلاء أن يفهموا ، إذ يحتمل أن يكون ما تناول الكلمتين من تعريف لطيف في هجائهما بالاضافة الى ما قد نكون قد أعطيناه لهما من نبرة تختلف عن تلك التي ينبغي أن تكون لهما ، وهذا أمر بالغ الترجيح لا سيما إذا كانت هاتان الكلمتان اللتان نلفظهما بلكنتنا الفرنسية ، قد أخذهما لابورد عن رحالة انجليزى أو المانى أو ايطالى ، ونطق هؤلاء يختلف كما يختلف لكننتهم عما لدينا - يحتمل أن يكون ذلك كله قد أثار حول الكلمتين دخالا كثيفا اضل القسس الأحباش عن التعرف عليهما ، وهذا احتمال مرجح ، لكن الأمر الذى نستطيع أن نفترضه ، هو أن يكون المؤلف ( أو الراوية ) الذى نقل عنه لابورد ، يتحدث عن الناي نفسه الذى وصفناه تحت اسم اعلتا ، وأن الاسمين كوتز و أجدا لا ينتميان قط لا الى الحبشية ولا الى الامهرية وإنما ينتميان ، ربما ، الى كلمات واحدة من اللهجات الأربع عشرة التى تضمها الأثيوبية ، ليست معروفة من جانب قسستنا الطيبين .

ويطلق على البوق أو النفير فى الحبشية اسم ملكت ، وهو هناك آلة موسيقية عسكرية ، ومع ذلك فهم يستخدمونها فى الكنيسة ، وهناك منها ما هو كبير الحجم وما هو صغيره ، لا يصنع من أجزائها جميعا ، هذا الصنف وذاك من النحاس ، سوى الجزء الذى نسميه : فتحة البوق ، ويورد لابورد أن « النفير الأثيوين يسمى ملكتا أو ملكت و كرن<sup>(١٠)</sup> أى القرن ، مما يشير الى الحامة التى كان يتشكل منها فى البداية » ثم يضيف لابورد : « أما الآن



فانهم يكونونه من قصبه. بوص لايزيد اتساعها عن نصف بوصة (١٤ مم) ، ويصل طولها الى نحو خمسة اقدام واربع بوصات ( المتر ٧٣٢ مم ) ، وتنتهى هذه القصبه الطويله بفتحة بوق مأخوذة من عنق ثمره قرع ، ويكتسى هذا البوق بجلد غزال أعد لهذا الغرض ، ولا تصدر عنه سوى نفثه بحاء . ويمزف الأثيوبيون عليها ببطه عند زحفهم على العدو ، أما حين يتم المزف عليها بسرعة وقوة فالتفتين ، فانه يكون من شأنها أن تلهب حماسة الأحباش حتى يلبثوا بأنفسهم في أتون المعركة ، وسط صفوف العدو ، ولا يهابون الموت » .

وتحس من جانبنا ، نورد كل هذه الروايات ، واضعين إياها الى جانب بعضها البعض ، بينما لا نستطيع أن نصل لرأى قاطع بشأن دقتها أو عدم صحتها ، عسى أن يتمكن الرحالة الذين سيجتازون ، فيما بعد ، هذه المناطق النائية ، أن يقدرونها بمعطيات الواقع ، وأن يؤكدوا أو يخطئوا هذه أو تلك من الروايات ، ذلك أننا لا نتق بحقيقة شيء نروييه إلا بعد أن نلاحظه بأنفسنا .

أما القنفذ فبوقان مأخوذان من قرن بقره ، وهم يستخدمونه في أثيوبيا كآلة تنبيه أو إنذار ، لتجميع الجنود خلال الليل في أوقات الطوارئ ، أو للنداء على القطعان ( الضالة أو الضاردة ) .

كذلك فليست الفتنة سوى قرن صغير أو بوقين وله نفس هيئة الآلة الموسيقية السابقة ، وإن تكن هذه أصغر حجما ، ولا تستخدم هذه الا في النداء على القطعان الضاردة .

أما النجاريت أو النجاريت (١١) فهي الطبول الكبيرة عند الأثيوبيين ، وهذه الكلمة ، نجاريت قد جاءت من فجر بمعنى أعلن أو نشر أو أذاع (١٢) ،

وهذا النوع من الآلات يوضع أمام الكنائس ويستخدم فى الاعلان عن بدء  
القداس ومناسبات العبادة المختلفة ، كما يستخدم لنشر واذاعة أوامر الحاكم  
أو وزرائه ، وهناك تجاريت من النحاس ، وهناك منها ما هو مصنوع من  
الحشب ، فاما التجاريت النحاسية ، فهى تلك التى تستخدم فى الكنائس  
أو تلك التى تكون تابعة للملك ، وأما الأخرى المصنوعة من الحشب فلا  
يستخدمها الا الأفراد من العامة ، ونستطيع فى بعض الأحيان أن نجد  
ما يصل الى أربعين تجاريت فى الكنيسة الواحدة ، توضع اثنتى اثنتين :  
الصغيرة الى اليمين والكبيرة الى الشمال ، وعندما يخرج الملك فى مركب  
كبير ، أو عندما يشرع فى شن حملة ، تصحبه على الدوام ثمان وثمانون  
طبلية يحملها أربع وأربعون من البقال ، يمتلئ ظهر كل واحدة منها طبال .

ويضرب على هذه الطبول الأثيوبية ، على نحو ما يتم بخصوص  
النقاريات أو الطبول المصرية ، بعض أو يباذرو من الحشب ، ويدق عليها  
بشكل ايقاعى بضربات مسرعة على الطبل الصغير ، وبضربات أقل سرعة :  
الطبل الكبير . يقول لابورد وهو يتحدث عن هذه الآلة نفسها : « ويطلق  
على آلة الطبل فى اللغتين ( يقصد الأثيوبية والأمهرية ) نوجاريت  
nogaret ، لأنهم يستخدمونها فى كل النداءات والبيانات العامة التى  
تسمى نجر ، وعندما يتم ضربها بأمر الحكومة ، لا يكون لهذه البيانات العامة  
قوة القانون الا فى المقاطعات ، ولكنها تصير قانونا عاما يسرى فى الحبشة  
كلها اذا كان الملك هو الذى أمر بدق هذه الطبول ، فالطبل علامة السلطة ،  
وفى كل مرة يعين فيها الملك حاكما أو قائما عام فى المقاطعة ، فانه يمنح  
من يوليه هذا المنصب طبلية وراية كعلامة تولية ، »

وتتطابق هذه التفاصيل ، التى لم تذكر لنا قط ، مع شهادات القسس  
الأحباش الذين استقيناه منهم وحدهم كل ما نوردناه هنا حول الآلات

### الموسيقية فى اثيوبيا •

وتطلق فى الحبشة كلمة كبرو على صندوق ضخم شبيه بالصندوق الكبير الذى أسميناه هنا : **Tambour Tare** ، والذى يسوونه فى مصر بالطبل التركى وهو ما يعنى الاسم الفرنسى الذى نستغفمه نحن ، على غرار ما يطلقون عليه فى النوبة اسم سلطانه دورجى وفى الصينية اسم يا - كو Ye-Kou . ويشقت الاسم كبرو من الكلمة الاثيوبية كبر بمعنى تشرف أو نال الشرف أو حظى بالتبجيل أو نال التكریم ، ولهذا السبب يقولون بالاثيوبية كيبوو بمعنى المجل - النبيل - الجدير بالتقديس - العظيم - اللامع على نحو ما يقولون فى العربية - كبر وكبر ، للإشارة الى المعانى نفسها التى تلصق اليها الكلمات السابقة ، وهو أمر جدير بالملاحظة كذلك بسبب التماثل فى نطق هذه وتلك من الكلمات (الاثيوبية والعربية) ، فكلمة كبرو الاثيوبية اذا هى وصف تميز به الطبل الذى يشاد اليه كل هذا النحو باعتباره الاكبر حجما والذى يعلق عليه القدر الاكبر من الأهمية . وهذه الآلة تربط وتعلق على غرار الصندوق التركى الكبير ، امام من يقوم بالضرب عليها ، وهو يستخدم فى تحديد الايقاع فى الاناشيد الكنسية ، وفى تنظيم مسيرة الفرق العسكرية أثناء زحفها •

وقد خلط الرحالة الذين نقل عنهم لاجورد روايته فى كل ما يتصل بموسيقى الأحباش ، بين الكبرو وبين نوع آخر من الآلات الموسيقية يسمى **آتافو** ، ومع ذلك فان الفرق بين هذين الصنفين من الطبول ، اذا ما كنا نحن بدورنا قد استقينا معلومات صحيحة ، ينتمى الى ذلك النوع من الفروق التى يسهل تبينها ، وبإمكان القارئ أن يحكم على ذلك بسهولة •

أما الآن فلنأتى كذلك صنف من الطبول يكاد يصل قطرها الى

٤٨٧ م ، ويبدو أن لها النسب والأبعاد نفسها التى للطبل الملكى فى غينيا  
والذى نجد رسما له فى دراسة لابورد عن الموسيقى ، المجلد الأول ،  
ص ٢١٩ .

ويستخدم الآثيوبيون كذلك آلة شبيهة بلف الباسك لدينا لتحديد  
حركة وإيقاع رقصاتهم ، ويسمون هذه الآلة أتامو ، ولديهم منها صنوف  
ذات أطوال مختلفة شأن المصريين ، ومع ذلك فلا يبدو أن آلات الأتامو هذه  
بعض ما يميزها فيما بينها ، بعضها عن البعض الآخر ، سواء فى الخامة  
التي تصنع منها أو فى عدد وشكل الأجزاء التي تشكلها فى مجموعها .

وفى بعض الأحيان يستخدم الآثيوبيون هذا الصنف من الآلات ، وفى  
أحيان أخرى يستخدمون غيرها مما ينتمى الى النوع نفسه ، أى كل ما يمكن  
جمعه من آلات الصنوب بصفة عامة ، وذلك لاجابة الأشخاص الذين لديهم  
الشعابن المسماة فى الآثيوبية اباب حتى يحولوا بينهم وبين الناس طالما  
كانوا تحت تأثير الدواء الذى وصف لهم (١٣) .

وقد بقى استعمال الجلاجل فى الحبشة منذ العصور السحيقة حتى  
اليوم ، فهى البلد الوحيدة التى لا يزال الناس فيه يحتفظون بهذه الآلة  
الموسيقية القديمة ، التى اشتهرت بأنها كانت تستخدم ، على الدوام ، قديما ،  
بواسطة الكهنة المصريين عند احتفالهم بأسرارهم المقدسة ، ولأنها كانت  
واحدة من متعلقات آلهتهم بالفة التقديس ايزيس ، وهذه الآلة التى يسمى  
القسس الأحباش الى ارنائها على الدوام طيلة طقوس المبادات ، تسمى فى  
الآثيوبية صنتلاسل ، وهى ليست مستديرة ، ولا هى حتى مقفلة من أعلا .  
على نحو ما كانت عليه الجلاجل قديما ، وهى مصنوعة من شريحة من الحديد  
أو النحاس أو الفضة أو حتى من الذهب ، كوعت بحيث يمتد طرفاها بشكل

متواز ، وبحيث يشكل المنحنى الذى ترسمه نصف بيضاوى ، وهناك عارضتان من المحدث كذلك فى كل واحدة منهما حلقة مليئة بالتقوب ، تقسم امتداد كل واحد من جوانب المنحنى أو الكوع : الأولى عند الثلث الأول من هذا الامتداد ، والثانية عند الثلث الثانى ، وعند قمة الانحناء يوجد عنق أو قبضة خشبية قد يصل طولها الى ١٨٩ مم .

ويستخدم القسيس الأحباش هذه الجلجل على نحو قريب مما كان يفعل الكهان فى مصر القديمة ، للتعبير عن حميتهم الدينية عند انشاد الترانيل وأداء الرقصات التى كانت تصاحب غالبية طقوس العبادة ، وهذه واقعة أخرى تؤكد ما أخبرنا به لاورد حول موضوع المزهر أو الجلجل حين يقول : « وهم يستخدمون الجلجل فى الأيقاعات العنيفة عند انشادهم المزامير ، فيمسك كل قس جلجلا يحركه بطريقة منضدة متوعدة ، يلوح به فى وجه جاره ، وهم يرقصون ويتغافزون ويلفون فى شكل حلقة ، وبأسلوب يقترب من البلادة والفحش حتى ليبدو الواحد منهم أشبه بكاهن وثنى عنه بمسيحي » . وهذا حكم بالغ الجور بعض الشيء ، ولكن أيستطيع امرؤ أن يكون على الدوام عادلا تجاه الشعوب الأخرى ، عندما يحكم عليها بموجب تقاليد تختلف عن تقاليدنا ؟

ومع ذلك ، فسيان أكان يداخل الأحباش ظن فى إمكان أن يبدو برقصاتهم شئ من مجون أو عدم احتشام ما داموا هم يظنون ، عكس ذلك ، أنهم سيرتكبون جرما بالغا لو أنهم لم يؤدوا هذه الرقصات خالية من هذه الحركات التى تعاب عليهم ، ذلك أن هذا التمثيل الصامت ، طبقا لما قالوه هم بأنفسهم ، ينظر اليه عندهم باعتباره أشد ضروب التعبير حيوية عن ووعهم وحماستهم فى الاحتفال بشكل يليق بمجد الكائن الأسمى (١٤) ، وكذلك فى التعبير له عن عرفانهم باعتباره منبع الحياة ومبدأ الحركة والذى

بيث الحياة في كل الكائنات . أما عن تلك الحركة التي بدت منفردة متوحدة فانهم يرون أنهم لا يريدون بها أقل من هذا الذي يفهم منها ، ولقد لاحظنا ، في مرات كثيرة ، وجود بعض شيء شبيه بهذا في نقوش المباني الأثرية في مصر والتي حفرناها ( رستناها ) في هذا المؤلف ، ففي كل مرة نرى فيها ( في هذه النقوش ) أشخاصا يبدو من حركتهم أنهم يهزون الزاهر أو الجلاليل ويلوحون بها في وجه شخص آخر ، كما لو كانوا يقدمونها لهذا الآخر كي يقبلها ، فلا بد أن هذه الحركة ، إذا لم تكن استنتاجاتنا خاطئة ، كانت تتم ، بصفة أساسية ، في المناسبات الاحتفالية الكبرى ذات الشكل الديني ، كما هو الحال في حفلات التكريس وعقود الزواج ، وفي إبرام كل المهود التي يقطع بها المتعاقدون في حضرة الآلهة ، ولن تعوزنا قط الشهادات التي من شأنها أن تؤكد أو حتى تطابق هذا الرأي ، لو أننا شئنا أن نورد هنا كل ما جمعناه حول هذه النقطة عند المؤلفين القدماء ، ولا سيما الشعراء الآخرين واللاتين منهم ، ومهما بدت لنا هذه العادات والممارسات أمورا تبعث على الضحك في البداية لمن هم غريبون عنها ، فإنها لن تكون لديهم أنفسهم أقل مدعاة للاحترام عن ممارسات أخرى كثيرة ( يتأدونها هم ) ، لو أنهم عرفوا أو أدركوا المبدأ الذي تأسست عليه .

ومع أن مسيحيي الحبشة يتبعون المذهب الانشقاقى نفسه ( كذا ) الذي يتبعه أقباط مصر ، فإن الممارسات الدينية عند الفريقين ليست - عكس ما كان ينبغي - هي نفسها حبا وعناك . ذلك أنهم ، من هذه الزاوية ، يقدمون فيما بينهم تناقضات تبعث على عظيم الحيرة ، فالأقباط يكونون على الدوام في حركة ميساج يحتل صبغيا وضجيجا أثناء أدائهم لطقوس عباداتهم ، في حين يظل الأقباط على العكس من ذلك ساكنين ، واقفين الساعات الطوال متكئين على عصيهم الطويلة التي يسمونها العكاز ، أما

ترتيلاتهم الدينية فتادرا ما يقطعها صليل احدى الجرسيات ليست هي الجلاجل كما انها ليست الطبول أو الدفوف على الاطلاق .

ولعل الآلتين الموسيقيتين اللتين يشتركان فيهما اقباط الحبشة واقباط مصر هما **التقا** و **الفاكل** ، والأولى مسطرة كبيرة من الخشب أو الحديد أو النحاس تستخدم في الكنائس حيث لا يكون مسموحا باستخدام الاجراس ، وتشبه هذه الآلة الموسيقية من ناحية الشكل تلك التي يسميها اقباط مصر **بالثاقوس** (١٥) ، ويضرب على التقا بالمثل بواسطة بيزر صغير من الخشب ، ويسمى الشخص الذي يقوم بالضرب عليها **تقا** ، ويترجم كاستل في معجمه ذى اللغات السبع كلمة **تقا** بكلمتي **Tuba** ( أنبوب ) و **buccina** ( يوقان ، يوق ) ، ومع ذلك ، ومهما يكن الاحترام الذي يحظى به رأى هذا العالم ، فيبدو أنه هنا مثير للشكوك ، طبقا للطريقة التي استقبل بها القسس الأقباش هذا الرأى ، ذلك أن من غير المحتمل أن نفترض أن هؤلاء يخطئون في معرفة اسم آلة خاصة ببلادهم ، بله في الممارسة التي قاموا بها ، هم أنفسهم مرات عديدة (١٦) .

أما **الفاكل** فليست شيئا آخر سوى مزهر تتدل منه أجراس صغيرة ، ويبدو أن الأقباش ينسبون اليها الفضائل نفسها التي كان المصريون الأقدمون ينسبونها الى مزهرهم ، وهم يستخدمونها على وجه الخصوص في القداس وحللات التعميد ، وإلقاء رقع الإله وفي مناسبات أخرى عديدة .

وأما النوع الأخير من الآلات ذات الصليل التي يتبقى علينا أن نتحدث عنها فهي **الاجراس** . ويسمى الجرس في الآثيونية **دوله** ، ولا يسمع للمسيحيين الأقباش باستخدام هذه الآلة في كنائسهم الا عندما تكون ديانتهم هي نفسها ديانة حكومتهم ، أما حين تختلف الديانتان فانهم لا يستطيعون استخدام إلا آلة **التقا** ، كما استرعينا الانتباه من قبل .

وتوجد في الحبشة ، كما هو الحال في أوروبا ، أجراس متنوعة الأحجام ومتباينة الرنين ، وهم يستخدمونها كذلك في النداء على المؤمنين للعبادة وكذلك للإعلان عن المواقيت ، ومع ذلك فهذه الأجراس ليست مطلقة كإجراسنا ، ولا يستطيع دفعها لارتانها عن طريق أرجحة مماثلة ، حيث يستطيع متمهد الجرس عندنا ، عن طريق مرات متعاقبة من جذب وإرخاء الحبل المقود الى قمة هذا الهيكل أو السقالة المسماة **الحروف** والتي انحصرت في داخلها مقابض الجرس ، أن يحدث أرجحات لهذه الآلة ، تجعلها تصطدم على التوالي ، من حافة لأخرى بالقرعة ، فالجرس عندنا هو الذي نؤرجح ، أما القرعة فهي التي تبقى ثابتة ، وعكس ذلك ما يحدث في الحبشة ، فالقرعة هي التي تتحرك والجرس هو الذي يبقى ثابتا متوازنا ، إذ يعمل متمهد الجرس على شد هذه القرعة بواسطة حبل ينتهي إليها ، مما يؤدي الى ارتطام القرعة بهذه ثم بتلك من حواف الجرس على التعاقب ، وبهذه الطريقة يتم ارتانها سواء عند النداء على مؤمني الكنيسة أو لإعلان المواقيت المختلفة في اليوم ، ولكي يتم تقدير الوقت ، يقوم متمهد الجرس بقياس طول الظل الذي يلقي به جسم ثابت بقدمه ، وطبقا لمدى امتداده يتعرف الرجل على الوقت .

ولولا أن الرهافة المتزايدة للفتنا قد تسبب في نوع من التحريف المبهين ، يلحق باسم الأشياء التي تستخدم بشكل شائع أو شعبي ، لكننا قد سمعنا ، على غرار بعض المؤلفين ، الى ضم السوط الى الآلات الصاخبة ، ووضعنا هذه الآلة عند الأثيوبيين والفائدة التي تعود من وراء استخدامها ، وقدم أصلها (١٧) ، وما ورد بشأنها عند أفضل الشعراء في أشعارهم (١٨) بالغة النضج والاكتمال ، سامية الأسلوب ، ولتوسعنا في ذلك بالقدر الذي يكفي - كنا بالطبع سنفضل هذا كله لولا أننا نكتب دراستنا بالفرنسية .

ومع ذلك ، فبدون أن نلزم الصمت المطبق إزاء هذه الآلة ، وبدون أن



نتوقف عندهما كذلك ، فسوف نكتفى فقط بأن نقول إنهم يسمونها في  
الاثيوبية **ديجوال** ، ثم نمد ذلك خاتمة لكل ما يتصل بالآلات الموسيقية في  
اثيوبيا .

### الهوامش :

- (١) ينبغي أن تلفظ طبقا لرأى لودولف في قاموسه : قاتكل  
( والترجمة هنا بتصرف ) . انظر :  
قواعد اللغة الأمهرية ، ص ٤ ، وكذلك :  
المعجم الأمهرى اللاتينى ، المجموعة ٣٧ .  
[ حاشية من وضع المسيو سلفستر دى ساسى ]

(٢) جعل الاثيوبيون الذين قاموا بترجمة التوراة الى لغتهم من كلمة  
مسائقو مقابلا لكلمة كيتارا ، على نحو ما نجد الأخيرة مستخدمة في كتاب  
الزماير عند الأحباش ، والفى تم نسخه نقلا عن التوراة الاثيوبية ، وقد  
ترجمت هذه التوراة ، كما قيل لنا ، في البداية عن النص العربى للكتاب  
المقدس ، ومع ذلك ، فعين تبين للنس اثيوبى ، درس في روما ، أن هذه  
الترجمة غير دقيقة ، فقد قام هو بترجمة أخرى للتوراة عن نصها اللاتينى ،  
وطبقا لهذه الترجمة الأخيرة ، جاءت كلمة مسائقو مقابلا لكلمة كيتارا .

[ ثم يورد المؤلف نصوصا من الزماير باللغة الاثيوبية ويضع تحتها  
التصوص المقابلة في اللغة اللاتينية وفيها جميعا تأتى كلمة مسائقو مقابلا  
لكلمة كيتارا مثال ذلك : المزمور ، الثانى والثلاثون ، الآية ٢ ، الثانى  
والأربعون ، الآية ٥ ، السادس والخمسون ، الآية ٩ ، السبعون ، الآية ٢٢ ،  
الثمانون ، الآية ٢ ، الحادى والتسعون ، الآية ٣ ، السابع والتسعون ، الآية  
٧ ، السابع بعد المائة ، الآية ٢ ، السادس والأربعون بعد المائة ، الآية ٧ ،  
الخمسون بعد المائة ، الآية ٣ .

ثم يسوق المؤلف ملاحظة فحواها أن حرف الـ S في الهجاء اللاتينى  
لل كلمات المقابلة للكلمات الاثيوبية ينبغي أن تلفظ خفنة ( ص ) أما حرف  
الـ l فلا بد أن نكتب عليه عند النطق بعض الشيء ، حتى يصبح فى لفظه  
قريبا من حرف [ v ] .  
تقريب :

بالرجوع الى النص العربى للكتاب المقدس تبين وجود اختلافات فى  
أرقام الزماير والآيات وتم تصويبها طبقا للنسخة العربية ، كذلك نورد  
نصوص الآيات التى استشهد بها المؤلف بالترتيب ، على النحو التالى :  
٣٢ آية ٢ : احببوا الرب بالعود ، برماية ذات عشر أوتار ورنوا له ،  
٤٣ آية ٤ : د فأتى الى مذبح الله الى الله بهجة فرحى وأحمدك بالعود

يا الله الهى »

- ٥٧ آية ٨ : « استيقظي يا رباب ويا عود أنا استيقظ سحرا »  
 ٧٠ آية ٢٢ : « فانا أيضا أحمدك يرباب حثك يا الهى ، أرثم لك بالعود »  
 ٨١ آية ٢ : « ارفعوا نضرة وهاوتوا دفا عودا حلوا مع رباب »  
 ٩٢ آية ٣ : « على ذات أوتار وعلى الرباب وعلى عزف العود »  
 ٩٨ آية ٥ : « رنموا للرب بعود ، بعود وصوت نشيد »  
 ١٠٨ آية ٢ : « استيقظي أيتها الرباب والعود وأنا استيقظ سحرا »  
 ١٤٧ آية ٧ : « أجيبوا الرب بحمد ، رنموا لالهنا بعود »  
 ١٥٠ آية ٣ : « سبحوه بصوت الصور سبحوه بصنوج الهتاف »  
 وهكذا نجد هذه الكلمة : مسانقو تقابل فى النص العربى للتسورة  
 العود كما تقابل كلمة كبرو فى الآية ٢ مزمو ٨١ كلمة دف العزبية حسب  
 النص العربى للتوراة - المترجم .

(٣) نلفظ ونكتب هذا الاسم على النحو الذى سمعناه يلفظ ورأيناه  
 يكتب به على يد القسيس الأجاش [ أى أمرا | Amara ] بدلا من أمهرا  
 Amhara وحتى يومنا هذا ظلت هذه الكلمة ، فى اللغات الأوروبية تكتب  
 Amharic أو Amharé

(٤) كلمة بيج ( بفتح الباء أو كسرهما مع تسكين الجيم فى الحالتين )  
 توجد بهذا المعنى نفسه فى المعجم الأمهرى اللاتينى الذى وضعه لودولف  
 | Ludolf ، باعتبارها مقابلة للكلمة الأثيوبية مسانقو ، واعتقد أنها الكلمة  
 نفسها التى كتبها مؤلف هذه الدراسة بجنا ، إذ أن المقطع الصوتى نا هو  
 أداة تلحق بأخر الكلمات ( حاشية من وضع المسيو سلفستردى ساسى ) .

(٥) كتبنا هذه الكلمة | massanoqo | بحرفى S مع أن حرف  
 الـ غير مضاعف فى الأثيوبية ، وذلك خشية أن يلفظها القاسىء مثل  
 حرف الزاى . [ إذا جاءت الـ S بين حشرين متحركين فى الفرنسية  
 تلفظ [ z ] .

(٦) يقول لايورد : « صنعت القيثارة الأولى عند الأجاش من قرون  
 عنزة تسمى أجزون ، تميش فى أفريقيا » ثم يضيف :  
 « ويكفينا أن نرى شكل هذا الحيوان فى التاريخ الطبيعى من تأليف  
 بوفون Buffon » ، وبعد ذلك أخذ الناس يستعملون فى صنعها نوعا  
 من الخشب ينمو فى هذا البلد ، ويبلغ طول القيثارات المصنوعة من هذا  
 الخشب ما بين ثلاثة أقدام وثلاثة أقدام ونصف القدم ، .

(٧) من الطريقة التى استعملتها مترجمو التوراة الأثيوبية فى ترجمة  
 هذه الكلمة [ أنزيرا ] فى المزمور ١٣٦ [ فى التوراة العربية المزمور ١٣٥  
 الآية ٢ والكلمة العربية المقابلة هنا أيضا هى العود - المترجم ] .  
 فانا مدفعون الى الاعتقاد انهم لم يتبعوا قط التوراة اللاتينية ، كما

زعموا لنا ، وإنما هم قد ترجموها عن النص العبري ، ذلك أننا نرى من ترجمتهم للآية الثانية من هذا المزمور [ مقابلة بين النص الآيبوي والنص اللاتيني ] أن كلمة ايزيراتينا تقابل على نحو دقيق ، في النص العبري ، كلمة كنودوتينو أي ( قيثارنا ) ، وليس كلمة أورجانا نوسترا *Organa nostra* التي تقرأها في التوراة اللاتينية ، والتي تعني كل أنواع الآلات الموسيقية بشكل عام ، وهكذا فإن كلمة أنزوا في صيغة المذكر وكلمة أنزوت في صيغة المؤنث تعني أنه أو أنها عزفت أو عزفت على هذه القيثارة .

(٨) يحدثنا لابورد أو الرحالة الذين نقل - هو - عنهم ، عن نوع من النايات من هذا الصنف ملحق بقربة ، ويتلقى عن طريقها النفخة التي تصنع نفخته ، يطلق عليه اسم نيبيلة ، ثم يضيف : بأن هذه الآلة من الآلات الموسيقية الآيبوية إنما هي صنف من الناي ذي المنقار ملحق بقربة يتزود منها بالنفخات ، ثم يقول : " وهكذا نرى أن هذه الآلة تشبه كثيرًا مزار القربة الذي نطلق عليه عندنا اسم موزيت *Musette* وكلمة نيل في العبرية تعني قربة أو حجرة ، " وحيث أن لابورد قد قرر ما قاله بشأن النبل بينما هو يتحدث عن آلات ليست حبشية قط ، فقد فاتنا أن نرجع بشأن روايته هذه إلى قس هذه البلاد ، عندما نلتصق المشورة منهم ، فلم نحصل على أية معلومات بهذا الخصوص ، ومع ذلك فلعل الآلات نفسها التي رأيناها في مصر ، وتحمل اسم زقرة ، تكون قد عرفت تحت اسم نيبيل *Nibile* وهي كلمة تتماثل تمامًا مع الكلمة العبرية *Nebel* والكلمة الفرنسية *Noble*

(٩) في المعجم الأميري - اللاتيني الذي وضعه لودولف ، ص ٦٤ نجد كلمة أجدا بمعنى *Arundo* و *Calamus* والمظلة التي يسمونها *Tibia* - حاشية من وضع المسير - سلفستر هي ساسي .

(١٠) هذه هي الواقع هي الكلمة التي جعل منها مترجمو التوراة الآيبوية مقابلة للكلمة العبرية شوفلو التي تعني البوق أو النفير ، وهذه الكلمة التي تقدمها بحروفها اللاتينية *Sophlo* طبقًا للطريقة التي نطقها بها أمامنا القسيس الأبحاش ، نعلمها في الزامير ٤٦ الآية ٦ ، ٨٠ الآية ٣ ، ٩٧ الآية ٦ وفي التوراة العربية الزامير ٤٧ الآية ٥ ، ٨١ الآية ٣ ، ٩٨ الآية ٦ ، أما المآبل العربي فقد جاء بالترتيب التالي حسب الزامير والآيات : بصوت الصور ، البوق ، بالأبواق وصوت الصور - المترجم [ - لكننا ( والكلام يعود للمؤلف ) في الآية الأخيرة نجد الكلمتين الآيبويتين *Sophlo* و *Truero* واللغتين تعنيان : بواسطة الأبواق الحربية في حين أن الكلمة الآيبوية قرنه هي التي تقابل الكلمة العبرية شوفلو التي قوبلت في الترجمة اللاتينية بكلمة *Corne* ( قرن ) ، ألا يبدو مرجحًا بقدر كاف أن تكون كلمة قرنة العيسية ، عندما أطلقت على آلات النفير أو الأبواق الأولى التي كانت تصنع من القرون ، قد غلت بالتالي الاسم النومي أو العام الذي يطلق على كافة الآلات الموسيقية من هذا النوع ، على الرغم من أن الاختلاف المبدئي والمدني ، التي ابتكرت بعد ذلك ، اتخذت لنفسها ، في الوقت ذاته ، أسماء

خاصا بها ، فإذا ما تقبلنا هذا الافتراض ، فسوف تتبدد كل الشكوك وتضج في الوقت نفسه لماذا ظلوا يطلقون حتى الآن على البوق الإثيوبي اسم قرنة أي القرن .

(١١) يكتب لاپورد هذه الكلمة نوجاريت Nogarait مما يجعلنا نستخلص أنه قد نقل عن رواية أحد الرحالة الإنجليز ، ذلك أنهم لا يكتبون هذه الكلمة في الإنجليزية إلا على هذا النحو لتصادف لفظنا نحن إياها Nogarait وهي الطريقة التي يلفظها بها القنسى الأحياش .

(١٢) من الفعل العربي نفى جاء الاسم فقلوبة الدال على آلة الجمع صاخبة والذي يشير إلى الطبول الضخام الشبيهة بالنوجاريت عند الأثيوبيين . ألا تدل هذه العلاقة القائمة بين الكلمات العربية والأثيوبية التي تطلق على هذا النوع من الآلات لتشير إلى الأفيياء نفسها على قيام صلات قريبة حمية بين هذه العبارات ؟

(١٣) وينحصر هذا الدواء في البول البشري الذي يأمرن المرضى بتجوعه . كذلك يعرف الأحياش خاصة بول البقر في علاج الاستسقاء ، كما يستخدمونه هنا في علاج الحمى المسببة : لقد . فمتدما تهاجم هذه الحمى أحد الأشخاص فإنه يبدأ في عب الماء بشكل مفرط لتهدئة العطش الحارق الذي يحس به ، فإذا لم يتم اللجوء على وجه السرعة إلى بول البقر يكون هذا الشخص في حكم المعرض للاصابة بمرض الاستسقاء ، ويتم خلط هذا البول بقليل من الزبد ، ويستحق الخلط لها ، ويعطى للمريض الذي يجد نفسه مصافي بعد بضعة أيام .

والندد حمى ملتهبة ، تهاجم الناس على الدوام في المناطق الواطنة المليئة بالمستنقعات ، ولا ينبغي بعد أن تفرقها الأمطار الكبرى ، ذلك أن المياه التي تنسرب إلى باطن الأرض ، تؤدي ، عندما تجلفها الشمس ، إلى حدوث عفن وتحلل يتصاعد منه أبخرة فاسدة وتنتف ، تحمل الأمراض الفتالة . ولكي يتقي الأثيوبيون خطر هذه الأمراض يدهنون أجسادهم عادة بالزبد أمام النار .

ولابد أن يكون الأثيوبيون قد عرفوا مثلنا مسحوق أو تراب البارود ، وخاصيته في تنقية الهواء ، ما داموا يعملون على إحراق بعض منه في الأماكن التي يسكنها أناس حاجتهم الحمى المعدية التي يسمونها قوا ، وذلك وقاية لمن يأفون لزيادتهم أو حمل العون اليهم .

وهناك أمراض أخرى مثل الجدري المسمى بالأثيوبية كوفيني ، والحصبية المعروفة هناك باسم انكليس ، كذلك الكنت أي لقحة الريح ، وهو ما يحدث عندما يتعرض شخص يتسبب عرقا ، بفتة وبدون أي تحوط ، عند هبوب الريح ، ويعتقد الأثيوبيون أنهم يكونون أقل عرضة لللقحة الريح إذا دهنوا أجسادهم ، كذلك فإنهم يراطبون على هذا السلوك حتى أنهم يؤدونه كل يوم إذا ما أمكنهم ذلك ، وفي الوقت نفسه فلا يفتوهم قط القيام به كلما شرعوا في السفر ، وفي هذه الحالة تتخذ بعض الاحتياطات الوقائية التي لا يعملونها

مطلقا ، فعل سبيل المثال فان سكان مدينة اكسوم ، في الحبشة ، وقبل ان يبدأوا السفر يطلبون الى الطبيب أن يحدث لهم قطعا أو حزا على هيئة صليب بالقرب من الكتف ، حتى يستطيع مواطنوهم أن يتعرفوا عليهم عندما يلقونهم في الطريق ، فيقدموا لهم العون اذا كانوا في حاجة اليه . ويتم هذا الحز أو القطع بسكين حادة للغاية ، ولكي يظل أثرها باقيا فانهم يحشونه بسحقق البارود .

(١٤) تأسست هذه الرقصات ، التي طلت قائمة في هذا البلد ، في طقوس العبادات الدينية ، منذ زمان لا تحيه الذاكرة وحتى اليوم ، على هذا المبدأ القديم الذي خلفه لنا بلوتارك ( بلوتارخي ) والذي يقول بأن الأشياء لابد أن تظل في حالة حركة دائبة حتى لا تكون عرضة للتلف ، وإن الناس عن طريق هذه الحركة التي لا تنقطع يتقون ضرور طيفون .

انظر بلوتارك - قصة ايزيس وأوزيريس - ترجمة أميو ص ٣٣١

(١٥) انظر فيما بعد - المبحث الخاص - بالآلات الموسيقية عند اقباط مصر .

(١٦) في الاثيوبية الفصحى تأخذ كلمة هتقا بالتاكيد المعنى نفسه الذي يعطيه لها لودولف وكاستل - حاشية من وضع المسيو سلفستردى سامي .

(١٧) كانت السياط تستخدم ، شأن الآلات الصاخبة الأخرى ، في أعياد باخوس وكيبيل ، طبقا لما يخبرنا به فوسبوس Vossius ، وكانوا يشكلون من صخب هذه الآلة نوعا من الهارموني .  
ويخبرنا البعض كذلك أن انتشار السدين فتحوا الصين ، كانوا يستخدمون السياط بدلا من الأبواق وانهم كانوا ، بضربة سوط واحدة ، يعدثون ثلاث نغمات تسمح الواحدة منهن بعد الأخرى .

(١٨) مثال ذلك ما يقوله عنها فرجيل في الكتاب الثالث من زراعياته ، البيت ١٠٣ وما بعده : « ألا تراهم وهم يتسابقون الى النزول في الساحة ، ويتكلمون في سباق العربات ، ألا ترى أمال الشباب وهي تفور ، وقلوبهم وهي تتقاتل وتلج من الكوف ، انهم يقفون بالسوط المستدير ، ويغربون بالسحر الجملى وهم منحنون للأمام ، فتظهر العربية قوة وحية » .  
ثم يعود المؤلف نفسه فيتحدث عن السياط في الكتاب الخامس من الاينييد ( الانبادة ) ، البيت ١٤٤ وما بعده :

« وحتى في سباق العربات ذات الجوادين لم تكن العربات تنطلق بمثل تلك السرعة الملهلة عندما كانت في طريقها الى القمصاء بعد أن تنطلق من معالها ، كذلك لم يكن سائقو العربات يهزون الأعنة بمثل هذا العنف وهم فوق خيولهم المتناحرة ، وعندما ينحنون للأمام كي يضربونها بالسياط » .  
وفي بعض الأحيان كذلك كان الناس ، في زمن الأكسدين يستخدمون السوط كشارة قيادة ، طبقا لما يخبرنا به هذه الأبياب من الانبادة ، الكتاب

الخامس ، البيت ٥٧٧ وما بعده ( ٣٠ أبيات ) :  
« وبعد أن ركبوا خيولهم في خيالا وسط الجمهور كله وأمام أمين  
ذوهم وبينما هم مستعملون أعطى إبيثديس إشارة البدء من بعيد لهم بصيعة  
وفرقعة من سوطه » .

### المبحث الثالث

#### حول الآلات الموسيقية ذات الصليل التي يستخدمها الأقباط مصر

ويبلغ عدد الآلات ذات الصليل ، التي يستخدمها أقباط مصر في كنائسهم أربع آلات هي: الكاسات ومفردها كاس ، الجلاجل ومفردها جلجل ، والمراوح ، و الناقوس .

وليس لكاسات الأقباط ميزة خاصة تميزها ، فهي الصنوج القديمة نفسها ، وتتخذ الشكل نفسه وتصنع من نفس المعدن الذي تصنع منه ، وتتشكل ، صنوج المصريين المحدثين ، وإن تكن هذه الآلات غير مستخدمة إلا من قبل الأقباط الكاثوليك الأروام ، أما المنشقون ( كذا ) فيستبدلون بها الناقوس .

وتصنع الجلاجل من النحاس ، وتتخذ شكلا نصف بيضاوي ، ويبلغ قطرها ١٣٥ سم ، وتعلق الجلاجل في داخل الكنيسة ، ويستخدمها الأقباط بالطريقة نفسها التي يستخدمها بها الأحباش .

أما المراوح (١) فعبارة عن قرص من الفضة ، وفي بعض الأحيان من الفضة المذهب ، تعلق حولها الجلاجل ، على مسافة ٥٤ ملليمتر من حافتها ، وقد يصل قطر هذا القرص إلى ٣٥٠ ملليمتر ، ولا يزيد سمكه ، فيما يبدو ، عن أربعة ملليمترات ، ويوجد أسفل القرص ساق جوفاء من المعدن نفسه ، تدخل فيها عصا خشبية يكسوها في بعض الأحيان صفيحة فضية ، وقلما يزيد طول هذه العصا عن المترين و ٢٧٤ سم .

وتستخدم المراوح بين المسيحيين الأقباط والسريان والأرمن ، سواء

الكاثوليك الأروام من هؤلاء أو المنشقين النساطرة .

ويسمى ناقوس الأقباط النساطرة **الناقوس المفرد** أى غير المزدوج ، ويطلق عليه هذا الاسم تمييز له عن آلة أخرى يسمونها **الناقوس المزدوج** . ويصنع الناقوس المفرد من خشب الجوز<sup>(٢)</sup> ، ولا يزيد ارتفاعه عن ٣٢٥ مم ، يعرض يصل الى ٤١ مم ومسك يقدر بتسعة ملليمترات ، ويمسك الناقوس باليد اليسرى من أحد طرفيه ، ويشد عليه بقوة بالابهام ، فى حين تضرب عليه اليد اليمنى بعضا طويلة ، يبلغ طولها ٢٤٤ مم ، وقد يصل قطر ثغانتها الى ١٤ مم ، وتنتهى هذه العصا برأس مستدير ، يبلغ قطره نحو ٤٧ مم ، وهو الطرف من العصا الذى يدق به على الناقوس<sup>(٣)</sup> .

وهذه الآلات الرنانة ذات الصليل لا تصاحب التراتيل الكنسية قط ، ويقتصر استخدامها على الاعلان عن الطقوس المختلفة التى لابد من القيام بها خلال حفلات القداس .

### الهوامش :

(١) انظر اللوحة CC ، الشكل رقم ٣٣ .  
(٢) من خشب الجوز ، على هذا النحو أشير الى هذا الخشب ، ونحن من جانبنا لم نر الناقوس عن قرب يكفى لكى نتأكد مما ان كانت هذه النواقيس تصنع حقيقة من هذا النوع من الأخشاب ، على نحو ما قيل وكتب لنا ، ومع ذلك فهذا أمر تكتنفه الشكوك ، لأن هذا الخشب ، وهو من النوع المسامي ، كما أنه خيطى أو ليفى للغاية ليس جافا ( صلبا ) ولا متماسكا مسطبا بقدر يكفى أن تكون له المرونة اللازمة لاحتداد الرنين ، ومن المرجح أن هناك خطأ ما ، ولعلمهم قد كتبوا لنا : من خشب الجوز فى حين كان المقصود هو من خشب اللوز . ولو كان لدينا وقت كاف لاتمام كافة بحوثنا فى مصر ، ولو أمكننا أن نحصر على راحتنا كافة المعلومات والأفكار التى حصلنا عليها ، لكننا بلا جدال قد أضفنا الكثير من الأمور التى لا تزال بالنسبة لنا فى طور التمسى ، ومع ذلك فقد تحققنا مما بدا لنا فى حاجة لأن نتأكد ، وعلى الرحالة الذين سيذهبون الى هذا البلد من بعدنا ، أن يتوبوا عنا ، ليعوضونا عما لم نستطع القيام به .

(٣) انظر اللوحة CC ، الشكل رقم ٣٢ .



### البحث الرابع

#### عن الآلات الموسيقية الفارسية والتركية

فبما عدا الكمنجة الرومي ، وربما العود كذلك ، فإن كل الآلات التي وردت في اللوحة KKA تكاد تكون هي الآلات نفسها ، جميعا ، التي يستخدمها الفرس والآراك ، أو قل أنها لا تختلف عنها وهناك فيما بينها إلا اختلافات طفيفة للغاية ، ويكاد هذا الاختلاف ينحصر في نسب أطوالها ، ومع ذلك الائتلاف النفس في هذه الآلات ، كما في تلك ، هو نفسه على العموم .

وقد كان بمقدورنا أن نضيف إلى هذه الآلات ، آلات أخرى كثيرة مما تستعمله هذه الشعوب ، لكننا لم نلق إلا هنا إلا لتلك الآلات التي عرفناها في مصر ، والتي كانت موضوع بحثنا ، في هذا البلد .

### المبحث الخامس

#### حول الآلات الموسيقية عند السريان

بنت لنا كنائس السريان باعتبارها أصغر وأبقر الكنائس المسيحية في مصر جميعا ، وأقلها جمهورا ، فحيث لا يوجد سوى قس أو قسین علی أكبر تقدير للقيام بالخدمات وإدارة شئون هذه الكنائس ، وحيث تقلص الحفلات والطقوس لأدنى حد ممكن ، فإن صوت وضجة الآلات الموسيقية ، بالتالى ، لن يكونا ضروريين للإعلان عنها ، بل اننا لم نتمكن حتى من رؤية هؤلاء السريان وهم يستخدمون هذه الآلات ، لكن المرات التي حضرنا فيها قداساتهم ، ومع ذلك فيؤكد لنا البعض ، أنهم يستخدمون في بعض الأحيان ، المراوح والنواقيس القرد ، على غرار ما يحدث في كنائس الأقباط .

## المبحث السادس

### عن الآلات الموسيقية عند الأرمن

عرفنا من قبل أن الأرمن كانوا يستخدمون في بلادهم آلات موسيقية كثيرة العدد ، يشتركون فيها مع الفرس والآراك ، بل لقد كان يوجد في القاهرة ، عندما كنا هناك ، عواد أرمني كان يصنع ، أو بالأحرى يرمم ، هذه الأنواع من الآلات الموسيقية ، ومع ذلك فإننا لم نعرف قط في مصر آلة تنتسب بشكل خالص إلى الأرمن ، فيما يبدو .

ويستخدم هؤلاء في كنيستهم الأسقفية في القاهرة ، كما يفعل المسيحيون الشرقيون الآخرون ، المروحة ، ويصعد إلى طفلين من الجوقة بمهمة ارتان هذه الآلة خلال أداء الطقوس المختلفة الخاصة بأسرار القداس ، ويسبك كل واحد منهما بمروحة واحدة في يديه ، ويؤرجحها من وقت لآخر ، وهذه هي الآلة الموسيقية الوحيدة التي شاهدها تستخدم في كنائس الأرمن . وحيث أننا نحس أن هؤلاء القسوس كانوا منغمسين في الحرافات التي رأيناها تسود بين المسيحيين الشرقيين الآخرين ، فقد رجونا المطران أن يخبرنا بالفرض من تلك الضوضاء التي يحدثونها بهزم لهذه المروحة في بعض طقوس القداس ، فلم يتردد هذا الشيخ المجبل الطيب في أن يخبرنا بلهجة تمتلئ يقينا بأن الفرض من ذلك هو إبعاد الروح الشريرة ، ومنه من أن يأتي ليدنس بحضوره قداسة العبادة .

وأنه لأمر جدير بالملاحظة في مصر لحد كبير ، أن تكون الصلوات على

الدوام ، سواء في معابد اليهود أو في مساجد المسلمين ، بل كذلك في كنائس المسيحيين ( وان يكن علينا أن نستثني الاقباط من هؤلاء ) ، مصحوبة بالضجيج أو بالحركة أو بهما معا ، فلقد تعرفنا في كل مكان على ذلك الأثر العميق الذي حفرته في خيال وعقل وروح شعوب هذه البلدان فكرة عبقرية الشر . عدوة الخير والنظام ، المتأهبة دوما لالحاق الضرر وإيقاع الأذى ، والتي تتحين اللحظة التي يكون القوم فيها أكثر هدوءا وصمتا ، كي تصارس ضرورها واضرارها ، ولقد كانت هذه هي فكرة المصريين القدماء . كما يخبرنا بذلك بلوتارك في دراسته عن ايزيس وأوزيريس ، حيث عرضي لنا عناصر مبدأ وفلسفة هؤلاء القوم . يقول بلوتارك ( ترجمة اميو Amlot ) : « لابد أن تتحرك الأشياء ، والا تكف قط عن الحركة ، أن تظل كما لو كانت يقظة ، أن تهتز كما لو كانت تغالب النعاس أو أصابها الوهن ذلك أنهم ( أي المصريين ) يقولون أنهم يضيقون النطاق على طيفون ، ويطاردونه بالزهر ، فحيث أن الشر مقيد لحركة الطبيعة ، مجمد لها فان الحركة المتجددة تفك اسارها وتحطم قيدها وتوقف حميتها وتحركها فتهاجم الشر الذي يدبر المكائد للذرية » .

وبناء على مبدأ قريب من ذلك ، بلا ريب ، فانهم في القداس الأخير من اليوم ، والذي نسميه نحن صلاة النوم يظلون يحضوننا على ألا نستسلم للنوم ، وأن نظل يقظين وألا تكف عن اتخاذا كافة احتياطاتنا ، حتى لا يداهمنا الشيطان الذي يمثلونه لنا . باسم زوا ، يحوم من حولنا ، حتى يقع على فصحيتي ( الفأطلة ) ويلتهمها ، وعلى أساس مبدأ شبيه بذلك انبثقت تلك الحكمة الشعبية القائلة : « لابد أن نجد ما نشتغل به حتى نتفانى بالنفس عن الوقوع في شرك الاغراء » .

ومن المؤكد أن كل هذه الأفكار تبسوا لنا ، بالضرورة ، صبيانية

ومثيرة للضحك ، لنا نحن الذين لم نمتد قط على هذه الأساليب الرغزية والمجازية ، والذين نتوقف أمام « الصورة » التي يقدمها لنا هسكلر الأسلوب ، دون سعى من جانبنا لأن نتعمق ما وراءها من مفزى أخستكافين وفاسفى ، لكن الأمر لم يكن كذلك عند الأقدمين . أولئك الذين كانوا يخلطون الحقائق النافعة بالفة الأهمية ( حتى لا تبتذل ) ، أما الشرقيون المحدثون ، الذين لم يعودوا يرون ( من هذه الرموزات ) سوى أشباح تثير فيهم الهلع . فقد انحدروا بفعل جهالتهم الى التطرف المقابل ( لتطرفنا ) .  
والذى جرتنا اليه هفوات الفلسفة واعتسافاتها .

## المبحث السابع

### عن الآلات ذات الصليل

#### عند اليونانيين المحدثين ( الأروام )

حيث لا يسمح العثمانيون في ولايات امبراطوريتهم باستخدام  
الأجراس لدعوة المؤمنين الى الكنائس ، فقد استغاض اليونان ( الأروام )  
عن الجرس ، بألة من نوع الناقوس المفرد الذى أشرنا اليه من قبل ، هى  
تلك التى يسمونها الناقوس المجوز<sup>(١)</sup> ، أى المزدوج . وقد يوحى هذا  
الاسم بفكرة خاطئة عن هذه الألة ، فالناقوس المجوز ليس فقط أكبر بمقدار  
الضعف عن الناقوس المفرد ، بل انه أكبر حجما منه بمقدار ستة أضعاف ،  
ويبلغ طوله المتر و ٩٤٩ مم وباتساع يصل الى ٤٨٧ مم ، كما يبلغ سمكه  
٥٤ مم ، وهو مصنوع على هيئة الناقوس السابق ومن صنف الخشب  
نفسه ، وهم يطلقونه فى رحبات الكنائس بحبلين مصنوعين من ممى  
الحيوان ، يمر كل منهما ، فى البداية ، بحلقة مدلاة من السقف ، ثم يمضى  
كل منهما لينعقد الى حلقة تمسك بحافة لوح خشبى وهى تلك التى تناظر  
الحلقة الأولى ، وتوجد أولى الحالتين عند الثلث الأول من امتداد هذا اللوح ،  
أما الأخرى فتقع موقعا وسطا بين الثلثين الثانى والثالث من امتداده ، ويعلق  
هذا اللوح الخشبى بعرضه بشكل رأسى ، وينطق عليه بما يشبه بيزرا له

---

(١) هذه الكلمة معرفة عن كلمة مزدوج : انظر اللوحة CC

رأس مستدير ، مصنوع من العاج ، تماثل في حجمها حجم كرة البلياردو .  
ويبلغ سمك عنقه أو يده ، وهي اسطوانية الشكل ستة عشر مليميترا .  
أما طولها فيصل الى ٣٧٩ مم .

ويرى ناقوس من هذا النوع عند مدخل كنيسة سان جورج في مصر  
المتيقة ، ويزعمون أن رنين دقاته يسمع على مسافة ربع الفرسنج .

أما عن الآلات الموسيقية ، فيبدو أن اليونانيين المحدثين يجدون متعة  
حقه في العزف عليهما ، وأنهم ينجحون في ذلك على نحو طيب ، فقد  
استمعنا الى نفر منهم يعزفون على الكمنجة الرومي أو الكمان الأوسط  
اليوناني ، وقابلنا من بينهم في أحيان كثيرة من يعزفون على واحدة من تلك  
الآلات التي أشرنا اليها باسم القفوف ، لكننا لم نر من يعزفون على آلات  
النفخ ، مما يجعلنا نستخلص اما أنهم لا يميلون الى هذا النوع من الآلات  
الموسيقية بالقدر نفسه الذي يميلون به الى غيرها ، واما أن آلات النفخ أقل  
شيوعا في يونان اليوم عن زميلاتها من الآلات الوترية .

## المبحث الثامن

### حول الآلات الموسيقية التي يستخدمها اليهود المحدثون

لم نر أو نسمع أية آلة موسيقية في معابد يهود مصر ، ولسنا نعرف السبب الذي حدا بهذا الشعب أن يهجر هذا الفن الذي أسسه داود بروعه باللغة في أرجاء معبد اورشليم ، والذي يظل الكتاب المقدس يمتدحه في كثير من مواضعه ، ولن يكون السبب قط أنه لا يوجد في مصر بعض القادرين من اليهود على ارجاع هذه العادة الى فاعليتها الأولى ، فكثير من بينهم ، يعزفون بكفاءة لا بأس بها على الآلات الوترية وآلات النفخ ، كما أن النسوة اليهوديات ، بشكل عام، ماهرات للغاية في النقر على دف الباسك وفي العزف على هذه الجرسيات الصغيرة التي تعلق بالأصابع ( الصاجات ) ، ثم إنهن بارعات في الرقص ، بل إنهن يلتمسن ويسعى اليهن لتلقيهن وتعليم هذا الفن ، فمن اليوم ، على غرار ما كانت عليه نسوة وقتيات الإمبراطورين الأول ، قادرات على تكوين فرق للرقص حول تابوت العهد أو أثناء الأناشيد والتراتيل التي تؤدي في مناسبات الشكر ، ومع ذلك فلا شيء من هذا كله يحدث اليوم ، ليس فقط بين يهود مصر ، وإنما كذلك بين يهود البلدان الأخرى .

وهناك ، بلا ريب ، بعض أسباب يمكن افتراضها تفسيراً لذلك لكننا لم نسمع للكشف عنها ، فلسوف يكون علينا أن ننجز أموراً كثيرة بل أكثر مما ينبغي ، لو أننا شئنا أن نتقصى حول دوافع كل الممارسات



الشاذة والغريبة التي وجدناها متفرقة على أرض مصر ، فيما يتصل بفن الموسيقى . وحتى لو أننا شئنا ، فلن نستطيع ، في هذا المجال ، أن تكفى وحدنا ، بل أن مؤلفنا الذي توسع بالفعل من تلقاء ذاته ، كان عليه أن يتسع أكثر وأكثر حتى يستوعب جزءا كبيرا من تاريخ مصر الحديثة لو أننا أردنا أن نتبع خطة يمثل هذا القدر من الاتساع .

## كتب اخرى للمترجم

### أولا - في مجال الأدب :

- ١ - المطاردون ( مجموعة قصص قصيرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ) ١٩٧٠ .
- ٢ - حكايات من عالم الحيوان ، ملحق خاص من مجلة الثقافة الأسبوعية ، ١٩٧٤ .
- ٣ - المصيدة ( مجموعة قصص قصيرة ، روايات الهلال ) ١٩٧٤ .
- ٤ - موتى بلا قبور ( ترجمة ، مسرحية لجان بول سارتر ) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٨ .
- ٥ - السماء تطرم ماء جافا ( رواية تسجيلية ، تتناول وقائع الوحدة المصرية السورية وانفصالها ) ، دار المصارف ، كتاب أكتوبر ، ١٩٧٩ .

### ثانيا - في مجال التاريخ :

- ٦ - تطور مصر من ١٩٢٤ الى ١٩٥٠ ، تأليف مارسيل كولومب ، ١٩٧٢ .
- ٧ - فصول من التاريخ الاجتماعي للقاهرة العشوائية ، تأليف أندريه ريمون ، كتاب روزاليوسف ، ١٩٧٤ .

### ثالثا - الترجمة العربية الشاملة لموسوعة وصف مصر :

- ٨ - المصريون المحدثون .
- ٩ - العرب في ريف مصر وصحراواتها .
- ١٠ - المدن والأقاليم المصرية .
- ١١ - الزراعة والصناعات والحرف والتجارة .
- ١٢ - النظام المالي والإداري في مصر العثمانية .
- ١٣ - الموازين والنقود .
- ١٤ - الموسيقى والفناء عند قدماء المصريين .
- ١٥ - الموسيقى والفناء عند المصريين المحدثين .
- ١٦ - الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين .

### رابعا - لوحات موسوعة وصف مصر :

- ١٧ - لوحات الدولة الحديثة .

### خامسا - تحت الطبع :

- لوحات الدولة القديمة .

## محتويات الكتاب

الصفحة	الموضوع	المقدمة
	الباب الأول	
	عن الآلات الوترية المعروفة في مصر	
١٣	الفصل الأول : عن العود	
	المبحث الأول : حول أصل وطبيعة العود ، وحول أهمية هذه الآلة الموسيقية عند الشرقيين	
١٥	المبحث الثاني : عن اسم العود	
٢٠	المبحث الثالث : عن شكل العود بصفة عامة ، وعن الأجزاء التي يتكون منها	
٢١	المبحث الرابع : الحامات التي تصنع منها الأجزاء السابقة ، وشكل كل جزء منها ، ووضعه ، ونسبته إلى غيره من الأجزاء ، ووظيفته - غلاف الآلة	
٢٤	المبحث الخامس : عن الائتلاف النغمي في العود ، وعن ضبط نغماته ، وعن نظامه الموسيقي	
٣٢	الفصل الثاني : عن الطنبور الكبير التركي	
٤١	المبحث الأول : عن الطنبور بصفة عامة	
٤٣	المبحث الثاني : عن الطنبور الكبير التركي ، عن أجزائه ، عن أشكالها وأطوالها ونسب هذه الأجزاء بعضها إلى بعض ، وعن وظائفها ، وعن الائتلاف النغمي لهذه الآلة الموسيقية	
٤٦	الفصل الثالث : عن الطنبور الشرقي ، شكل هذه الآلة	
٦١	أطوال ونسب أجزائها	
٦٣	الفصل الرابع : عن الطنبور البلغاري	
٧٣	الفصل الخامس : عن الطنبور البزرك	
٧٩	المبحث الأول : عن الطنبور البزرك ، عن شكله ، عن أجزائه ، وعن زخارفه	
٨١		

- المبحث الثاني : عن أطوال الطنبور البزرك ، وعن النسب القائمة بين أجزائه ٨٥
- المبحث الثالث : عن الائتلاف النغمي لهذه الآلة الموسيقية ، وعن مساحة نغماتها ٨٦
- الفصل السادس : عن الطنبور البطلية ٨٩
- الفصل السابع : عن الكمنجة الرومي أو الكمان اليوناني ٩٥
- المبحث الأول : حول اسم هذه الآلة ٩٧
- المبحث الثاني : حول شكل الكمنجة الرومي أو الكمان اليوناني ٩٩
- المبحث الثالث : عن الائتلاف النغمي في الكمنجة الرومي ١٠٠
- الفصل الثامن : عن آلة القانون ١٠٣
- المبحث الأول : حول المعنى الحقيقي لاسم القانون عند إطلاقه على آلة موسيقية - الغرض المبدئي للآلات التي يشار إليها بهذا الاسم - كيفية استخدام بطليموس لهذا النوع من الآلات حين وضع مؤلفه عن الهارمونات ١٠٥
- المبحث الثاني : عن هوية أو أصل القانون الأصلي ، أو القانون النموذج الذي صنعت على غراره آلات القانون الأخرى - حول التشابه القائم بين رسم آلة قانون مخطوطة فوق الآثار المصرية القديمة والقانون وحيد الوتر الذي ابتكره بطليموس - رأى جسيدي حول أصل الآلة الموسيقية وحيدة الوتر ١٠٧
- المبحث الثالث : المعنى المجازي والرمزي الذي يلحقه المصريون القدماء برسمهم الأشكال المختلفة للقانون - التطبيقات العملية التي قامت بها هذه الشعوب به وشعوب كثيرة أخرى قديمة ، وقام بها فلاسفة كثيرون من الإغريق القدماء من بعدهم - بهذه الأنواع من الآلات الموسيقية للتدليل على الهارمونية الكونية والالهية - دوافع المعنى الرمزي الذي يلحق برسم أو تمثيل القانون ١١٠
- المبحث الرابع : حول الأنواع المختلفة من الآلات الموسيقية التي ابتكرت محاكاة للآلات المبدئية ١١٥
- المبحث الخامس : عن الشكل المسام ، وعن الأطوال الرئيسية للقانون عند المصريين المحدثين ١١٨

الصفحة	الموضوع
١٢١	المبحث السادس : حول اجزاء القانون ، والاسم العربي الخاص بكل جزء منها
١٢٣	المبحث السابع : الحامات التى صنع منها او تكون او زين بها كل جزء من الأجزاء السابقة
١٢٦	المبحث الثامن : عن شكل وأبعاد ووظيفه الأجزاء السابقة
١٣٧	المبحث التاسع : حول الائتلاف النفسى لآلة القانون وتوليقاتها الموسيقية
١٣٩	الفصل التاسع : عن الآلة الموسيقية المسماة فى العربية : السنطير
١٤٥	الفصل العاشر : عن الكمنجة المجوز
١٤٧	المبحث الاول : حول اسم هذه الآلة ، نمط شكلها وطابعه ، وكذلك نمط وطابع الزخارف والحليات التى تميز الكمنجة المجوز عن بقية الآلات الشرقية الأخرى ، سواء فى مجملها أو فى الأجزاء المختلفة المكونة لها
١٥٠	المبحث الثانى : الأجزاء المكونة للكمنجة المجوز
١٥٢	المبحث الثالث : شكل وخامه وموضع كل جزء من الأجزاء السابقة ، وكذلك الحليات التى يزدان بها كل جزء من هذه الاجزاء
١٥٩	المبحث الرابع : أبعاد الكمنجة المجوز واطوال اجزائها
١٦١	المبحث الخامس : حول الائتلاف النفسى للكمنجة المجوز ، وحول حجم ومدى تنوع النغمات التى يمكننا الحصول عليها من هذه الآلة
١٦٩	الفصل الحادى عشر : عن الكمنجة الفرخ أو الكمنجة الصغيرة
١٧١	المبحث الاول :
١٧٢	المبحث الثانى : عن الشكل والحامات والحليسات والاطوال الخاصة بالكمنجة الفرخ ، وحول اجزائها كذلك
١٧٦	المبحث الثالث : عن الائتلاف النفسى ، وعن مساحة وخاصة الكمنجة الفرخ
١٧٨	الفصل الثانى عشر : عن الرباب
١٨٠	المبحث الاول : حول اسم ونوع ووظيفة هذه الآلة

الصفحة

الموسوع

- ١٨٤ المبحث الثاني : شكل وخامه وتركيب واطوال الرباب واجزاؤها  
المبحث الثالث : حول الائتلاف النفسى للرباب ، وحول مساجه  
أو مدى نغماته ، الفرض المبدئى من هذه الآلة الموسيقية
- ١٨٧
- ١٩٣ الفصل الثالث عشر : حول الكيصار أو القيثارة الاثيوبية  
المبحث الاول : حول الطرق المتباينة للفظ وكتابة اسم هذه  
الآلة ، وحول التشابه التام البادى فيما بين الكيصار  
والقيثارة التى وصفها هوميروس فى نشيده الى عطارد ،  
الوصف الاجمالى للكيصار ، طريقة العزف عليها - فيم  
كانت القيثارة تستخدم فيما مضى . الضرر الذى لحق  
بفن الموسيقى منذ أهملت هذه الآلة الموسيقية - انهيار  
سطوة هذه الآلة منذ ذلك الوقت
- ١٩٥
- ٢٠٧ المبحث الثاني : شكل وخامه وحيثه وأبعاد الكيصار  
المبحث الثالث : الائتلاف النفسى الفريد للكيصار ، المبدأ  
الهارمونى الذى يقوم عليه هذا الائتلاف ، مساحات  
النغمات ومعياريها ، خاصيات الفواصل التى تشكلها  
هذه النغمات نفسها ، طريقة العزف على هذه الآلة
- ٢١٣

الباب الثانى

عن الآلات الهوائية أو آلات النفخ

- ٢٢٢ الفصل الاول : عن المزمار المصرى الذى يسمونه بالعريضة زمر أو  
زورنى كما يقول الفرس  
المبحث الاول : حول الحفظ الذى ينسببه عادة تباين الأسماء  
التي يطلقها المؤلفون على الآلات نفسها ، وحول امكانية  
تبديد هذا الخلط بخصوص أسماء الآلات القديمة ،  
وحول الأسماء المتباينة التى أطلقت على آلة الزمر
- ٢٢٥ المبحث الثانى : حول ثلاثة أنواع من الزمر ، وحول الاسم  
الذى يطلق على كل واحد منها ، وحول آلة الزمر التى  
ينبغى أن ينتسب اسم الزورنا اليها ، وحول العلاقات  
التي تربط هذه الآلات فيما بينها والاختلافات التى  
تباعد بينها
- ٢٣٠ المبحث الثالث : عن عدد واسم ومادة وشكل اجزاء المزمار

الصفحة	الموضوع
٢٣٢	المعروف في مصر باسم الزمر . وفي مناطق أخرى باسم زورنا
٢٣٦	المبحث الرابع : حول أطوال الأجزاء السابقة بالنسبة لكل صنف من المزامير ، من أحجام مختلفة
٢٤٢	المبحث الخامس : حول طريقه العزف على المزمار . وخول جدول الموسيقى ، وحول تنوع ومساحة نغماته
٢٤٩	الفصل الثاني : عن المراقية
٢٥١	المبحث الأول : حول أصل ونوع الآلة الموسيقية المسماة بالمراقية
٢٥٤	المبحث الثاني : حول خامه وبنية وشكل وأبعاد المراقية وكذلك كل جزء من أجزائها
٢٥٩	المبحث الثالث : عن طريقه العزف على المراقية . وحول جدول . ومساحة ، وتباين نغمات هذه الآلة
٢٦١	الفصل الثالث : عن أنه أنبوق عند المصريين المحدثين وهي الآلة الموسيقية التي يسمونها النفير
٢٦٣	المبحث الأول : الفكرة التي يقدمها سكاتفى حول شكل البوق عند قدماء المصريين : التشابه التام القائم بين الشكل الذي يفترضه ، وشكل بوقنا الحديث ، الذي يقترب بدوره ، وكثيرا ، من شكل النفير ، الذي يستخدمه المصريون المحدثون
٢٦٨	المبحث الثاني : عن خامه وشكل وبنية وأبعاد النفير وكذلك الأجزاء التي يتألف منها
٢٧٣	الفصل الرابع : عن الناي المصري ذى المنقار . والذي يطلقون عليه في العربية اسم صفارة أو شبابة
٢٧٥	المبحث الأول : حول اسم وخامة وشكل هذا النوع من النايات
٢٧٨	المبحث الثاني : حول نسب وأبعاد الصفارة وأجزائها
٢٨٠	المبحث الثالث : حول جدول وتنوع ومساحة نغمات الصفارة
٢٨١	الفصل الخامس : عن « الفلاوت » المصري المسمى بالعربية : الناي
٢٨٣	المبحث الأول : حول الأنواع المختلفة من آلة الناي
	المبحث الثاني : عن الناي شاه أو الناي الكبير المتقرب بسبمة

الصفحة

الموضوع

- ٢٨٧ نقوب ، وعما يشترك فيه مع النايات الاخرى ، وعما هو خاص به وحده
- ٢٨٩ المبحث الثالث : حول أطوال الناي الكبير وأبعاد اجزائه
- المبحث الرابع : حول طريقة الامساك بالناي الكبير ، وبالآلات الاخرى من نوعه كذلك ، وحول طريقة العزف عليه ، وحول الجدول النغمي ومساحه هذه النغمات ، وحول خاصياتها وتأثيرها في الميلودي
- ٢٩٢ المبحث الخامس : عن الناي الجرف ذي الثمانية نقوب ، وعن صلة القريب التي تربطه بالناي شاه ، عن شكله على نحو اجمالي ، وعن الأشياء التي لا تتصل به بصفة أساسية والتي لا تبدو سوى أمور عارضة
- ٢٩٤ المبحث السادس : حول شكل الناي الجرف ، حول أبعاده وأبعاد اجزائه ، وحول تعيين ملامسه ، وحول جدولوه الموسيقي
- ٢٩٧
- الفصل السادس : حول ذلك النوع من الناي الحقل أو الريفى الذى يسمونه فى العربية بالأرغول
- ٣٠٠
- المبحث الاول : حول طابع ونسق الأرغول ، وحول اصل وزمن ابتكار الأرغول ، واسم مبتكره
- ٣٠٢
- المبحث الثانى : عن الأرغول ، وعن اجزائه ووظيفته
- ٣١٤ المبحث الثالث : حول الأجزاء التي يتألف منها كل من الأرغول الكبير والأرغول الصغير والأرغول الأصغر ، وحول الأبعاد الرئيسية فى هذه الآلات الثلاث ، وحول مساحة وخواص نغماتها ، وحول جدولها النغمي ، وكذلك حول تحديد ملامس كل واحدة منها
- ٣١٧
- ٣٢٣ الفصل السابع : عن الزقرة
- ٣٢٥ المبحث الاول : عن استعمال ، وشكل وخامة وتركيب هذه الآلة
- المبحث الثانى : حول قدم آلة الزقرة فى الشرق ، وحول التماثل المنحل القائم بين حسنة الآلة وآلة الناي التي كان الأقدمون يستخدمونها
- ٣٢٨



الصفحة

الموضوع

### الباب الثالث آلات الإيقاع الصاخبة

٣٤١ الفصل الأول : اعتبارات عامة حول آلات الإيقاع الصاخبة

المبحث الأول : حول الاختلاف القائم بين آلات الطرب والآلات

٣٤٣ الصاخبة ، وعما يميز بين الهارموني وبين الضجيج

المبحث الثاني : حول الأنواع المختلفة من آلات الصخب ، وحول

الاسماء التي أطلقت على تلك الآلات من بينها ، التي

كانت تصدح برنة الطرب وتلك التي يشهد اقتراب

نفساتها من الضجج ، وحول رابطة القربى الحميمة التي

تقوم فيما بين هذه وتلك من الآلات ، وحول الوظيفة التي

٣٤٦ تؤديها لنا كل واحدة منها

المبحث الثالث : حول ما يميز آلات الصخب عند المحدثين عنها

٣٤٩ عند القدماء

٣٥١ الفصل الثاني : عن الجرسيات بشكل عام

المبحث الأول : حول الأسماء النوعية التي تطلق على غالبية

٣٥٣ الجرسيات

المبحث الثاني : عن الجرسيات الصغيرة التي على شكل صنوج ،

٣٥٦ والتي تستخدمها الراقصات المصريات

المبحث الثالث : عن اسم وشكل وأبعاد واستخدامات الجرسيات

٣٦١ الكبيرة أو الصنوج المصرية

٣٧٣ المبحث الرابع : عن الآلات الصاخبة شبه الجرسية

الفصل الثالث : حول أنواع الطبول المختلفة المستخدمة في مصر ،

وحول أطوال كل واحدة منها ، وحول الغرض الذي تستخدم

٣٨٢ فيه ، وطريقة هذا الاستخدام

٣٨٩ الفصل الرابع : آلات الصخب والضجيج

### الباب الرابع

حول الآلات الموسيقية التي تستخدمها الأمم الأجنبية

التي يتجمع عدد من أبنائها في مصر

فصل وحيد : حول الآلات الموسيقية التي تستخدمها الشعوب

الصفحة

الموضوع

- ٣٩٧ المختلفة في أفريقيا  
٣٩٩ المبحث الأول : حول آلات البرابرة والنوبيين  
المبحث الثاني : حول آلات الطرب ، وآلات الصنح ،  
والجرسيات التي يستخدمها الاثيوبيون ، ولا سيما  
٤٠٢ الأحباش منهم  
المبحث الثالث : حول الآلات الموسيقية ذات الصليل التي  
٤٢١ يستخدمها أقباط مصر  
٤٢٣ المبحث الرابع : عن الآلات الموسيقية الفارسية والتركية  
٤٢٤ المبحث الخامس : حول الآلات الموسيقية عند السريان  
٤٢٥ المبحث السادس : عن الآلات الموسيقية عند الأرمن  
المبحث السابع : عن الآلات ذات الصليل عند اليونانيين  
٤٢٨ المحدثين ( الأروام )  
المبحث الثامن : حول الآلات الموسيقية التي يستخدمها اليهود  
٤٣٠ المحدثون



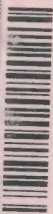
مطبعة اطلس

IMPRIMERIE ATLAS



مكتبة مدبولي

Bibliotheca Alexandrina



0541241